Realismo e violência na literatura contemporânea

Os contos de *Famílias terrivelmente felizes*, de Marçal Aquino

Fábio Marques Mendes

REALISMO E VIOLÊNCIA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

OS CONTOS DE *FAMÍLIAS TERRIVELMENTE FELIZES*, DE MARÇAL AQUINO

FÁBIO MARQUES MENDES

Realismo e violência na literatura contemporânea

FÁBIO MARQUES MENDES

REALISMO E VIOLÊNCIA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

OS CONTOS DE *FAMÍLIAS TERRIVELMENTE FELIZES*, DE MARÇAL AQUINO

CULTURA
ACADÊMICA
Editora

Dedico este livro
*à minha avó paterna Florisbela (*in memoriam*),*
flor viva no meu jardim de amor,
e à minha avó materna Ozelina,
rica pelo dom da simplicidade.

Agradecimentos

Sou grato, em especial, a Jesus Cristo, que se fez coparticipante com o gênero humano, incluindo as experiências de morte. É aquele que nos mostra como quebrar o círculo vicioso da injustiça e da violência, e isto pela retribuição do mal com o bem e da solidariedade com os marginalizados. Também ensina a soberana liberdade para um ser humano que nunca deve agir para seu próprio proveito, mas sempre em benefício dos outros, como manifestação da livre e amorosa dedicação de Deus ao mundo. É por conta dessa motivação que escrevi e publico este livro. *Soli Deo gloria*.

Agradeço ao professor doutor Márcio Scheel, por me orientar no mestrado em letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), campus de São José do Rio Preto, São Paulo. Retribuo sua constante dedicação ao me conduzir nos estudos sobre a ficção contemporânea brasileira, especificamente a partir das obras de Marçal Aquino.

Aos membros da banca de defesa do mestrado, Arnaldo Franco Júnior (UNESP – São José do Rio Preto), pelos comentários ricos e minuciosos em todos os capítulos aqui desenvolvidos, e ao professor Fabio Lucas Pierini (UEM), ao corrigir minha dissertação em seu processo final de elaboração.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários da UNESP – São José do Rio Preto, por todo o apoio que recebi durante o mestrado.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES por apoiar e financiar esta pesquisa.

Com muito carinho, agradeço aos meus pais, Levino e Marineide, e irmãos, Marco Aurélio e Juliana, pelo apoio, confiança e cuidados que tenho recebido.

Compartilho este livro com as raras pessoas que aceitaram que meu empenho intelectual não estava dissociado de minha fé cristã.

E, por fim, agradeço aos leitores desta obra, pelo interesse em estudá-la e por contribuírem para sua divulgação e aperfeiçoamento.

"Bem-aventurados os que têm
fome e sede de justiça"
(Evangelho segundo Mateus, 5:6)

Sumário

Apresentação
A realidade é uma causa perdida

A temática da violência e o modo como ela abarca a criação literária brasileira não é nova nem tipicamente contemporânea. Na verdade, está presente em obras como *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, passando por *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, até os contos e romances de Rubem Fonseca, em que a representação da violência se exacerba tanto, que, não por acaso, motivou Alfredo Bosi, em "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo" (1977), a conceituar essa literatura como "brutalista", isto é, essencialmente marcada pela violência urbana e suas formas mais perversas de manifestação. No entanto, as abordagens críticas sobre a representação da violência na literatura brasileira quase sempre reduzem as obras analisadas a uma espécie de extensão especular do que seria uma sociedade igual e notadamente violenta. Assim, de acordo com essas mesmas abordagens críticas, parte de nossa literatura se configuraria como o lócus por excelência de uma realidade que se impõe ao escritor como força incontornável, como um dado de que não se pode escapar, restando à escritura nada além do registro dos fatos e da impositiva figuração do real.

A consequência desse tratamento crítico acerca da representação da violência na literatura brasileira acaba produzindo outro equívoco singular: o pressuposto de que o Realismo literário se

justifica, em larga medida, não pelo universo ficcional que cria, mas pelas conexões mais ou menos evidentes que estabelece com a realidade social entendida como dado absoluto, concreto e verdadeiro em si mesmo. Desnecessário dizer o quanto essa perspectiva tem de rasteira, já que, não raro, reduz a compreensão da obra literária ao que Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (1965), denominou de "sociologismo crítico", aquela "tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais". Mesmo que o livro de Antonio Candido já conte com meio século de existência, a crítica ao sociologismo vulgar continua pertinente, já que, ainda hoje, não são poucos os trabalhos na área da crítica literária que se concentram, unicamente, em apreender o mundo como um dado no interior da obra, ou seja, contentam-se com uma leitura que se preocupa com os imbróglios ideológicos, culturais, políticos ou sociais, prescindindo da compreensão mais intensiva que envolve entender as particularidades do universo ficcional que a obra coloca em jogo.

Por essas razões, não parece exagero afirmar que o livro que ora se apresenta é o resultado de cuidadoso e raro trabalho de pesquisa. Cuidadoso porque nunca perde de vista as hipóteses que formula, bem como se dedica a conciliar os argumentos críticos com um conjunto bastante amplo e múltiplo de referenciais e pressupostos teóricos; raro porque se volta, com rigor a cada dia um pouco mais esquecido, para uma análise do fenômeno literário que envolve não só a compreensão dos aspectos imanentes da obra, mas sua delicada relação com o universo representacional da narrativa e com as realidades contextuais, sejam elas históricas, políticas, culturais, ideológicas ou sociais, que incidem sobre a obra. O livro de Fábio Marques Mendes, ao propor uma leitura extensiva dos contos de *Famílias terrivelmente felizes*, do escritor paulista Marçal Aquino, presta duplo serviço aos estudos literários: dedica-se à recepção crítica de uma das mais interessantes narrativas da contemporaneidade, mapeando seus elementos formais recorrentes para desvelar os caracteres estilísticos mais singulares da obra de Aquino, ao mesmo tempo que se dedica, em processo de refinada leitura simbólica, a estabelecer de que modo essas mesmas

narrativas dialogam com a realidade social, histórica e cultural dos últimos trinta anos.

Na verdade, a hipótese de pesquisa que orienta o trabalho é muito peculiar: e se a presença da violência nas narrativas de Marçal Aquino não apontar, simbolicamente, para um jogo representacional que, por meio da ironia, se articula como forma esteticamente orientada de hermenêutica do real? Isso significa que, mais do que lançar mão de uma matéria-prima tomada diretamente de uma realidade social violenta, perversa e cruel, como gosta de noticiar, vociferante e diariamente, o jornalismo "mundo cão" que impera na imprensa nacional, mormente a televisiva, Marçal Aquino conceberia um universo ficcional em que a violência, concreta ou abstrata, física ou psicológica, material ou simbólica, atuaria como espécie de força desmanteladora do real, isso porque, segundo o próprio autor, "o novo Realismo literário brasileiro não estaria interessado em propor uma versão da realidade de maneira mecânica, exata e definitiva", ao contrário, "ocorreria, isso sim, uma dialética entre mecanicismo, automatismo e previsibilidade da realidade social e política articulada pela ironia, por meio do processo de interpretação do real que privilegie e legitime os códigos da violência". Em outras palavras: o realismo está na ironia cortante e desoladora com a qual Marçal Aquino cria um mundo ficcional em que a violência, ora melancólica, ora francamente eivada de humor e até mesmo de certo *nonsense*, nos convida a considerar a possibilidade de que somos todos, a um só tempo, vítimas e cúmplices de uma realidade que se nos revelaria como causa perdida.

Assim, ao abordar a temática da violência e sua representação ficcional nos contos de Marçal Aquino, Fábio Marques Mendes revê, com acuidade, aquela que é a forma de representação mais recorrente na história da literatura nacional: o realismo como fundamento da arquitetura ficcional. Trata-se de um realismo que escapa à natureza documental ou à imparcialidade supostamente objetivista do narrador onisciente que marcaram a tendência na segunda metade do século XIX. Como mostra o autor, agora estamos diante de um novo Realismo que "se constitui como linha de produção no

mercado editorial e cultural", ou seja, atende às demandas da representação simbólica do real na mesma medida em que dialoga com a própria ideia de violência como produto de circulação cultural – um bem ou uma mercadoria sempre prontos a serem mobilizados pela indústria cultural. Por isso mesmo, como sugere Fábio, "essa ambivalência daria margem à representação de formas variadas de crueldade, expressa na convivência simbólica entre civilização e barbárie, por mais controversos que sejam esses termos, no trânsito literário por espaços de exclusão (como cortiços, favelas e casa de pensão)". Mais do que retratar o real, então, Marçal Aquino cria um mundo ficcional em que a violência age, de acordo com a metáfora explorada por Fábio Marques Mendes, como um "cupim", pois corrói, de dentro, as relações pessoais, familiares, sociais e até mesmo estéticas, já que alguns dos contos colocam em cena a imagem do escritor diante não só da violência do mundo, mas de si mesmo e da própria linguagem.

Nesse sentido, outro mérito do presente livro é identificar que a relação entre violência e representação realista emerge, nos contos, a partir de um permanente sentimento de desajuste que caracteriza as personagens em diferentes circunstâncias: no embate com suas próprias vontades, aspirações e fracassos; no conflito com o outro, quase sempre marcado pelas tensões que envolvem a circulação de sujeitos anônimos pelos grandes centros urbanos, criando um sentimento de deriva que assinala a vivência com os espaços públicos; na disjunção da família, com suas mesquinharias, egoísmos e perversidades; nas fronteiras do país, em que parece predominar, do ponto de vista das instituições, uma espécie de perigosa anomia que, em razão da ausência do Estado, permite que a lei nasça da força, do crime e do coldre de um revólver, como podemos ver no conto "Matadores", ponto alto do trabalho contístico de Marçal Aquino e momento em que o autor encontra, de fato, a própria voz, consolidando estilo e linguagem narrativa. O desajuste das personagens, então, se manifesta como violência, perversidade, incompreensão ou desamparo, mas é sempre registrado pela ótica de uma ironia que opera como corte significativo em

relação ao mundo narrativizado e as motivações das personagens. Sendo assim, Fábio Marques Mendes compreende que, na narrativa de Marçal Aquino, impera uma "tensão dialética entre a violência (plano temático) e a ironia (plano formal, já que é um modo de tratamento do temático)", que "põe em confronto – como na narrativa realista clássica – duas ou mais faces da moral, a idealizada, que é pura ideologia, e outra, que nasce da experiência vivida, narrada e observada".

Do mesmo modo, mais do que a compreensão intensiva da forma narrativa e de seus elementos constitutivos, mais do que o debate acerca da problemática do Realismo e sua relação com a ironia, que acabam por criar uma chave hermenêutica que se propõe a interpretar o real a partir do universo ficcional que os contos colocam em circulação, este livro também tem o mérito de conceber uma leitura crítica que retoma, em larga medida, a história política recente do país, desde a interdição militar até a abertura democrática, buscando entender como a violência, tema constante de nossa literatura, é um dado histórico enraizado no imaginário nacional e problematicamente resgatado por Marçal Aquino justamente porque o autor faz da ironia um recurso de desarticulação de certos valores ideológicos que marcam nossa existência cotidiana: como os mitos da segurança pública, da proteção do Estado, da ordem nacional, da família como o espaço da afetividade protetora, entre outros.

Por fim, o trabalho de Fábio Marques Mendes pode ser lido como uma das mais rigorosas recepções críticas da obra de Marçal Aquino até então realizadas, pois, além de situar a criação literária do autor no contexto da história política e cultural de nossas últimas três décadas, também se propõe a uma sofisticada divisão dos contos em função de seus temas predominantes e do modo como Aquino revela, de maneira ora sutil, ora dramática, sempre oscilando entre o trágico e o irônico, o perverso e o cinicamente desafiador, a presença da violência, mesmo que simbólica ou velada, no interior de uma experiência social que mal é capaz de dissimular o fascínio que essa mesma violência exerce sobre nossos códigos e

comportamentos, ideologias e práticas, princípios e modos de agir, pensar e até mesmo sentir. Tudo isso por meio de uma proposta analítica que recusa as facilidades críticas e os métodos prontos de interpretação, fazendo que Fábio Marques Mendes contorne a ideia já um tanto banalizada de que a obra literária atuaria como espécie de sucedâneo ou reflexo da realidade social que, inevitavelmente, a conformaria.

Num contexto crítico de culturalismos rasteiros, de modismos teóricos que tudo desconstroem, mas nada propõem de efetivamente compreensível, concreto ou tangível do ponto de vista do entendimento da obra literária como particularidade estética, única e singular em si mesma, de análises que retomam as velhas fórmulas e os antigos receituários do sociologismo crítico, agora travestido em jargão político esvaziado de relevo ou profundidade reflexiva, um livro de crítica literária que não se furta a pensar a obra em função de sua natureza desafiadoramente complexa é um livro que faz jus à tarefa inesgotável do verdadeiro crítico: situar-se nas fronteiras do conhecimento. E, por isso mesmo, é uma obra que deve ser saudada.

Márcio Scheel
UNESP/São José do Rio Preto

Prefácio
Violências particulares, infelicidade comum

Realismo e violência na literatura contemporânea: os contos de *Famílias terrivelmente felizes*, de Marçal Aquino, é o feliz resultado da dissertação de mestrado de Fábio Marques Mendes, realizada sob orientação do Prof. Dr. Márcio Scheel, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/São José do Rio Preto.

Neste estudo, o autor nos oferece tanto uma caracterização da poética de Marçal Aquino quanto uma investigação perspicaz da problemática vinculada ao Realismo no sistema literário brasileiro contemporâneo. No primeiro caso, identifica, com propriedade, os traços temáticos e formais que singularizam o trabalho de Aquino, para o qual concorrem, articulados, sua formação e seu trabalho de jornalista, escritor e roteirista de cinema e televisão; no segundo caso, debruça-se sobre as relações entre Realismo e violência, deslindando a presença de uma "linguagem da violência" na literatura do autor tanto para caracterizá-la como para discuti-la criticamente, avaliando seus efeitos e alcance crítico.

Caracterizando a poética aquiniana como calcada numa hibridação entre literatura e cinema (frases e períodos curtos e diretos; narrativas constituídas por episódios breves; diálogos cortantes; economia de meios para a definição de ambiente e intriga; cenas

ágeis), Fábio Marques destaca o fato de que as violências particularizadas nos contos de *Famílias terrivelmente felizes* vinculam-se ao autoritarismo e à violência historicamente enraizados na sociedade brasileira. Nesse sentido, situa seu objeto de estudo nos sistemas sociocultural, artístico e literário do país, abordando os contos de Aquino tanto de uma perspectiva sincrônica, que neles reconhece traços próprios de uma linha de produção artística e literária da contemporaneidade, quanto de uma perspectiva diacrônica, que neles lê a presença de fraturas socioculturais, políticas e econômicas intocadas ao longo do tempo, configurando uma estrutura geradora de desigualdades, violências, infelicidades que, dentro e fora da família, núcleo privilegiado pela perspectiva crítica dos contos estudados, afigura-se imutável.

Como demonstra Fábio, *Famílias terrivelmente felizes* é uma obra importante porque afirma a maturidade literária de Marçal Aquino, reunindo contos que vão de 1981 a 2002, de modo a flagrar, para além da trajetória literária do escritor, também o período que vai do fim da ditadura militar aos anos 1990. Naquele fim de século, o Brasil experimentou, na década de 1980, um aprofundamento da crise econômica herdada da ditadura militar, com dívida externa alta, hiperinflação e alto índice de desemprego, mais um lento processo de redemocratização, e, de meados da década de 1990 para o início dos anos 2000, uma sucessão de planos econômicos que, depois de fracassos, resultou em estabilização da moeda por meio do Plano Real, além do restabelecimento da democracia e uma lenta construção do Estado de direito e da cidadania. A superação da crise econômica dos anos 1980-90 e a passagem da ditadura militar para a ordem democrática não foram capazes, porém, de eliminar as bases estruturais da violência que marca a sociedade brasileira. Essa violência se manifesta de múltiplos modos, dando a ver, dentre suas raízes, uma ordem socioeconômica e política que, dos anos 1960 para cá, acirrou a privatização da educação, da saúde e da segurança pública, aprofundando o *apartheid* social que historicamente marca a divisão entre ricos e pobres – ou, talvez mais precisamente, de autodesignados cidadãos e de heterodesignados não cidadãos – no país.

É dessa infelicidade de base que as infelicidades particulares representadas nos contos de Aquino também falam. E isso, como demonstra Fábio Marques, por meio de uma hibridação da literatura policial com a linguagem cinematográfica na qual se destaca uma perspectivação dos fatos narrados sob o prisma da ironia.

A ironia presente nos contos de Aquino, segundo a hipótese defendida no estudo de Marques, se constituiria em chave de leitura capaz de cumprir uma função crítica que, em última análise, apelaria à consciência e à sensibilidade do leitor, instalando uma fissura no circuito de produção e consumo do novo Realismo literário brasileiro e, com isso, desautomatizando-o para ressimbolizar a violência com a qual toma contato na literatura e na vida. É aqui que reside a contribuição mais rica e, também, talvez, mais delicada, do estudo de Fábio Marques Mendes e da própria obra literária por ele privilegiada. Em ambos, obra literária e seu estudo, pulsa com vigor uma esperança de que a ironia funcione efetivamente como chave de leitura crítica e capaz de libertar o leitor dos automatismos que, dada a vinculação do novo Realismo à indústria cultural, tendem a lhe amortecer a sensibilidade e a capacidade de indignação. O estudo de Fábio enfrenta com acuidade o problema sem ter a pretensão ingênua de resolvê-lo, posto que o reconhece como constitutivo da própria realidade da qual emerge a literatura de Marçal Aquino. Alicerçado em bibliografia teórico-crítica consistente, situa o problema do Realismo na história para, a partir daí, abordá-lo sincronicamente, destacando, em sua manifestação contemporânea no sistema literário brasileiro, suas tensões e mesmo contradições constitutivas. Desse modo, demonstra, com base em argumentação bem feita, que a ironia funciona, nos contos de *Famílias terrivelmente felizes*, como elemento de resistência crítica possível à barbárie denunciada nas histórias narradas e à redução dessa denúncia a mero entretenimento.

É de observar, ainda, que o estudo de Fábio Marques reconhece, na literatura de Marçal Aquino, a presença de uma perspectiva lírica na filtragem dos fatos narrados. Não seria exatamente essa perspectiva, muitas vezes articulada à ironia, o elemento que cumpriria, nos

contos estudados, uma função de resistência e humanização? Não seria exatamente essa perspectiva lírica importante elemento capaz de gerar uma contida comoção no leitor, sensibilizando-o? O estudo empreendido por Marques suscita essas questões. Se aplicadas a uma visão panorâmica, problematizam tanto a linha de produção e consumo que caracteriza o novo Realismo dos anos 1980 para cá como, em escala mais ampla, certos valores dominantes do próprio sistema literário e artístico brasileiro.

A postulação da existência de uma "linguagem da violência" na literatura de Marçal Aquino responde, no estudo de Marques, tanto à leitura crítica dos contos que constituem a especificidade do corpus estudado, como à investigação das características temático-formais e das funções que essa linguagem cumpre no sistema artístico brasileiro contemporâneo, particularmente na prosa literária e no cinema. Se, por um lado, essa linguagem derrui certa leitura ingênua da noção de homem cordial definida em estudo célebre de Sérgio Buarque de Holanda (a cordialidade, nessa leitura, como fator apenas positivo), por outro lado, impõe, no horizonte da reflexão, o reconhecimento de que tal linguagem, questionadora nos anos 1960-70 sob a opressão da ditadura militar, corre permanentemente o risco de ser neutralizada pela indústria cultural que a absorve como linha de produção estética dos anos 1980 para cá, concorrendo para uma naturalização da violência como fato imutável quando, na verdade, se trata de algo construído e passível de enfrentamento e superação.

Captar as possibilidades de resistência no interior do que parece ajustado a uma ordem de produção e consumo que tenta substituir a sensibilidade crítica pelo mero entretenimento é tarefa que o estudo de Marques cumpre com sucesso. Oferece-nos, por isso, um livro capaz de valorizar a literatura de Marçal Aquino por meio de abordagem crítica que nela flagra tensões que iluminam não apenas uma poética singular, mas, também, problemas relevantes da sociedade e do sistema literário contemporâneos.

Arnaldo Franco Junior
UNESP/São José do Rio Preto

Introdução

O presente livro visa realizar uma análise crítica dos contos de *Famílias terrivelmente felizes* (2003), obra de Marçal Aquino, considerando o uso de uma linguagem da violência que atua na articulação de temas e motivos, na constituição dos narradores, na caracterização e trajetória das personagens e na materialidade dos textos. Quanto ao conteúdo, essa violência está ajustada nos contos às imagens da morte, seja de modo predominante ou incidental, seja física, psicológica, social e simbólica, traços de uma sociedade brasileira autoritária e que serve como matéria-prima da linha de produção do novo Realismo que se faz presente na ficção brasileira contemporânea. Tânia Pellegrini (2007, p.137-8) justifica nossa preocupação com o tema do novo Realismo ao afirmar que o pacto realista continua vivo e cada vez mais atuante nessa ficção, tendo sido reforçado dos anos 1960 para cá, assumindo as mais diferentes roupagens e possibilidades de expressão, que incluem mesmo as rupturas e transformações efetivadas a partir do Modernismo.

Marçal Aquino é um escritor em atividade da nova ficção contemporânea brasileira, bastante acessível à mídia em geral. Está inserido na estética do novo Realismo literário e associado

pelos críticos à chamada "geração de 90".[1] Ficou conhecido por utilizar a violência como *leitmotiv* de seus contos, romances e roteiros de cinema, na esteira da matriz criada muito antes por João Antônio, um escritor da cidade, da metrópole, dos marginais e desvalidos. Antonio Candido (2006a, p.255) afirma que no conto "Paulinho Perna-Torta" (1965), obra-prima de João Antônio, encontramos uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição. Em suas narrativas já vicejava uma pilantragem miúda, gestada e nutrida pela desigualdade social. No conto "Boi" (2000), de *Famílias terrivelmente felizes*, Aquino presta homenagem a esse escritor: "homenagem a João Antônio [1937-1996], poeta dos escombros do mundo" (Aquino, 2003, p.180).

Outra influência recebida pelo autor em questão é a de Rubem Fonseca, estreante em 1963, que aprofunda as feridas sociais, introduzindo uma crueldade descarnada e fria em relação ao ser humano, até então inédita em nossa prosa. Desse modo, já vale salientar, pautando-nos em Pellegrini (2012, p.42), que Aquino dá continuidade à tradição seguida por autores contemporâneos, com um recuo cronológico de mais ou menos cinquenta anos, remetidos à década de 1960, à ditadura militar e a seus desdobramentos na formação do Brasil de hoje, visível também nas questões culturais e literárias.[2]

---

1. "Geração 90" é termo criado por Nelson de Oliveira (2001) em função de um conjunto de antologias que ele organizou a partir do início dos anos 2000, intituladas, justamente, *Geração 90: manuscritos de computador* (2001), *Geração 90: os transgressores* (2003) e *Geração Zero Zero: fricções em rede* (2012). Uma das questões que o conceito de geração coloca em jogo, de uma perspectiva crítica, é que ele surge atrelado às antologias, ou seja, tem apelo comercial, de *marketing* editorial.
2. Ambos os autores citados publicaram seus primeiros livros em 1963: *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio; e *Os prisioneiros*, de Rubem Fonseca.

Marçal Aquino nasceu em Amparo, estado de São Paulo, no ano de 1958. É jornalista, escritor e roteirista de cinema e televisão. Terminou o curso de jornalismo em 1983, na Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo. No ano seguinte, publicou seu primeiro livro de poemas, de edição independente, intitulado *A depilação da noiva no dia do casamento*. Mudou-se para a capital paulista em 1985, mesmo ano em que lançou *Por bares nunca dantes naufragados*, um conjunto de poemas, além de trabalhar, até 1990, nos jornais *Gazeta Esportiva*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*, nas funções de revisor, repórter, redator e subeditor. Em seguida, preferiu trocar o trabalho nas redações pela vida de redator *freelancer*. No ano de 1990 publicou mais um livro de poemas, *Abismos, modo de usar*.

Foi como contista que se iniciou na ficção, com a obra *As fomes de setembro* (1991), premiada na 5ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira na categoria conto. Além deste, entre seus livros de contos figuram *Miss Danúbio* (1994), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), *Faroestes* (2001) e *Famílias terrivelmente felizes* (2003). Na categoria de literatura infanto-juvenil publicou quatro livros: *A turma da rua Quinze* (1989), *O jogo do camaleão* (1992), *O mistério da cidade fantasma* (1994) e *O primeiro amor e outros perigos* (1996). No gênero romance, escreveu *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005). Obras como *O amor e outros objetos pontiagudos*, *Invasor*, *Cabeça a prêmio*, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* e *Famílias terrivelmente felizes* têm a violência como temática predominante, conforme observado por Maria de Lurdes Meneses (2011, p.23-7). A ignorância, o ódio, o sexo, a vingança, o crime e a traição são uma constante em suas produções literárias.

É fácil reconhecer nas narrativas de Aquino elementos da literatura policial e principalmente do cinema, ainda mais pelo fato de ele assinar o roteiro de alguns filmes brasileiros.[3] Nota-se, também,

3. Na trajetória de Marçal Aquino percebemos ampla participação em produções cinematográficas. Sua parceria com o diretor Beto Brant rendeu diversos filmes,

o recurso de finais nada convencionais que ocultam sentidos que o leitor muitas vezes terá de desvendar, prosas de caráter telegráfico e jornalístico marcados por uma linguagem nua e crua.[4] Pellegrini aponta que sua escrita é ágil, irônica e desconcertante e "traduz realidade em ficção com frases breves e secas, diálogos certeiros, de ritmo acelerado e leve" (2012, p.43). Também escreveu que o realismo de Aquino

> [...] suga o real concreto, quase sem mediação, em cenas e movimentos rápidos, *shots* curtos, falas mínimas, manejados por narradores em primeira ou terceira pessoa, que sabem muito bem do que estão falando, sem tergiversar com preciosismos discursivos ou rarefações psicologizantes. Tudo bastante cinematográfico [...] e facilmente reconhecível por qualquer leitor; tudo simples, claro, objetivo, articulado com a agudeza quase científica de um

---

muitos deles adaptações de seus contos ou romances, como é o caso de *Os matadores* (1997), elaborado a partir do conto "Matadores" (1991); *O invasor* (2001); *O amor segundo B. Schianberg* (2009), inspirado no personagem Benjamim Schianberg, do livro *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005); e um filme homônimo baseado nesta última obra, produzido em 2012. A parceria também resultou na fita *Ação entre amigos* (1998), em que é narrada a história de quatro ex-guerrilheiros que, após os 25 anos do fim do regime militar no Brasil, se reúnem para prestar contas com a personagem chamada Correia, homem que os torturou na década de 1970. Há também filmes como *Crime delicado* (2005), a partir do romance homônimo de Sérgio Sant'Anna, e *Cão sem dono* (2007), adaptação de *Até o dia em que o cão morreu* (2007), de Daniel Galera. Também trabalhou com o diretor Heitor Dhalia nos filmes *Nina* (2004) e *O cheiro do ralo* (2007). Este último baseia-se no roteiro de romance homônimo de Lourenço Mutarelli. Um caso peculiar do trânsito entre a obra escrita e o cinema é *O invasor*. Em 1997, com a escrita do livro em andamento, Aquino o transforma em roteiro para o longa-metragem lançado em 2001, quando, então, termina o romance e o publica em livro junto com o roteiro do filme, numa edição em que os textos vêm acompanhados de fotos de cenas do filme.

4. O diálogo do texto literário com outras artes e mídias é facilitado pelos usos da ironia, da sátira e da paródia, como expressou Helena Bonito Couto Pereira (2012, p.3), constituindo uma das características das narrativas brasileiras contemporâneas. No decorrer do livro discutiremos a relevância da ironia em *Famílias terrivelmente felizes*.

observador naturalista, sem complacência para com o real concreto (2012, p.43-4).

A hibridização dos gêneros é uma tentativa por parte do autor de solucionar a questão de *como* representar, rompendo assim com a pressuposição científica da teoria realista da arte do século XIX. A eleição do gênero policial não se dá à toa nem é despida de ambiguidades. Pode-se dizer que essa incorporação significa, para o novo Realismo brasileiro, tanto uma mimese da violência característica da vida social, particularmente urbana, dos anos 1960 para frente, como também uma capitulação (segundo os apocalípticos) e/ou um diálogo (segundo os integrados) com a indústria cultural. Sob a violência da censura e da repressão política da ditadura militar, os textos, sobretudo os censurados e proibidos, ganham dimensão e/ou peso político. Entretanto, no contexto pós-ditadura, a ênfase e/ou permanência da violência vinculada à incorporação do gênero policial e folhetinesco é sintoma, por um lado, da violência intrínseca à ordem sociocultural e política brasileira e, por outro, permanece como linha de produção da indústria cultural e do mercado.

A predileção pelo uso do gênero conto, em *Famílias terrivelmente felizes*, parece se mover entre as exigências da narração realista na história literária brasileira, algo percebido por Alfredo Bosi – "quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo" (1977, p.7) –, e por Antonio Candido (2006a, p.259), ao se referir à literatura brasileira das décadas de 1960 e 1970, chamada por ele de "nova narrativa", que teve o desafio de lidar com a escassez do tempo, segundo a percepção dos leitores, estando, assim, na linha de frente de uma luta contra a pressa e o esquecimento rápido dos dias atuais.

Famílias terrivelmente felizes (2003) é uma coleção de 21 contos, extraídos de três obras anteriores, a saber, *O decálogo* (2000),[5]

5. *O decálogo* é um livro lançado no ano de 2000 pela editora Nova Alexandria. Vários autores publicaram contos a partir das leis hebraicas conhecidas como

As fomes de setembro (1991), *Miss Danúbio* (1994) e quatro contos inéditos. É uma obra que fixa a maturidade estilística, estética e narrativa de Marçal Aquino, tanto por reunir o que ele considerou como seus principais contos produzidos até então, quanto por sabermos que, em suas obras recentes, como os romances *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), aparecem traços já evidenciados nessa coletânea de contos, a saber: o recurso literário da linguagem[6] da violência, em suas diversas acepções, tanto no conteúdo quanto na materialidade dos textos; o uso da ironia como estratégia para articular e intensificar a violência e como rompimento de uma acepção rígida e transparente do Realismo literário, contribuindo, assim, para a representação de um real contraditório e embaraçoso; e a trajetória dramática de heróis regidos pelas problemáticas da realidade

---

os Dez Mandamentos. Marçal Aquino escreve o último conto do livro, intitulado "Boi", tendo como base o preceito "não cobiçarás coisa alguma que pertença ao teu próximo".

6. Baseando-nos em Paul Ricoeur (1988a, p.46), afirmamos a necessidade de considerar a linguagem na condição de acontecimento (*parole*) para além da linguagem como sistema de sinais (*langue*). No primeiro caso, ela é normalmente aceita como fala ou discurso e distingue-se da segunda por meio de uma série de aspectos: diferente do sistema da língua, que é virtual e fora do tempo, sendo que o discurso se realiza temporalmente e no presente; é autorreferencial, pois vincula-se à pessoa daquele que fala. O evento consiste no fato de alguém falar, de alguém se exprimir tomando a palavra; o discurso é sempre a respeito de algo, já que se refere a um mundo que pretende descrever, exprimir ou representar, ao contrário dos signos da linguagem, que só remetem a outros signos, no interior do mesmo sistema, fazendo que a língua não possua mais mundo, nem tempo e subjetividade. Ricoeur (1995, p.53-4) frisa a necessidade de estudarmos a linguagem enquanto estrutura e sistema, e também em seu uso, libertando, assim, o discurso de seu exílio marginal e precário, algo proporcionado pelo modelo estrutural de Ferdinand de Saussure. Por conseguinte, Ricoeur (1995, p.71) argumenta que a linguagem não está encerrada em si própria, mas remete para além de si, para o mundo; ela diz a experiência do homem no mundo, sendo fundamentalmente referencial: "É porque existe primeiramente algo a dizer, porque temos uma experiência a trazer à linguagem, que, inversamente a linguagem não se dirige apenas para significados ideais, mas também se refere ao que é".

que os cerca e em relação com o mundo em que vivem; simplicidade nas palavras; o uso de frases curtas, pontuais e diretas, ou seja, textos em que abundam períodos curtos em uma estrutura de narrativas breves; diálogos cortantes, fundados na dinâmica dos pequenos episódios e na economia de meios ao definir um ambiente; uso de cenas rápidas e altamente singularizadas e, não raro, flagradas a partir de uma perspectiva lírica. Desta maneira, *Famílias terrivelmente felizes* concentra o projeto literário e estilístico de Marçal Aquino.

Nessa obra, vinte e um anos separam o primeiro conto (1981) do último (2002). No que diz respeito à história político-social brasileira, os contos foram escritos em um período de transição, do fim da ditadura militar à abertura e redemocratização da nação. São narrativas construídas em um hiato, evidenciado, de um lado, pelo fim das liberdades democráticas e pela censura imposta pelo regime militar, e de outro, pelo fortalecimento da crítica à ditadura realizada por movimentos de esquerda. Assim, Marçal Aquino se coloca como parte de um grupo de escritores brasileiros que propõe reorganizar a memória coletiva sobre esse período, não na tentativa de uma idealização da época, mas de uma tarefa crítica ainda em construção, perguntando-se sobre o que foi ocultado do passado e o que se perpetua, sorrateiramente, na realidade brasileira de nossos dias.

A partir da análise crítica de *Famílias terrivelmente felizes* ficará evidente que a linguagem da violência, adequada ao novo Realismo literário brasileiro, compõe uma linha de produção expressiva no mercado editorial e cultural de nosso país. A temática da violência aparece como algo concreto, dinâmica e sutilmente operante nas ações das personagens, nos ambientes e situações, e em forma de *leitmotiv* que domina todos os contos da obra, sem exceção.

A crítica ao modelo de família na literatura de Aquino diz respeito tanto à família no sentido nuclear (pai, mãe e filhos), ou seja, conformada aos ideais pequeno-burgueses e prefixada como valor e ideologia ao longo do século XIX,[7] quanto à família no

---

7. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda (1995, p.145), no Brasil imperou, desde tempos remotos, o tipo primitivo de família patriarcal, promotor de um

sentido positivista de unidade celular da sociedade, adequada à concepção sociológica de Émile Durkheim (2000). Tais concepções estão intrinsecamente ligadas à de Estado-nação, como apontaram os estudos de Friedrich Engels (2000). Hannah Arendt, por sua vez, também sugeriu a relação entre Estado e família ao definir a sociedade como "o conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-símile de uma única família sobre-humana" (2010, p.34), sendo que sua forma política de organização é denominada modernamente como "nação".[8] Assim, as narrativas de Aquino colocam em relação dialética a esfera do macropoder, o Estado brasileiro pós-regime militar, e a esfera do micropoder, verificado nas representações familiares. Entretanto é preciso adiantar aqui que as famílias dos contos de Aquino não são aquelas de tipo pequeno-burguês convencional, nem remetem ao ideal de família burguesa, mas, ao contrário, são impossibilitadas de reproduzir esses dois modelos. Isso tudo reforça a proposta do autor, qual seja, mostrar o funcionamento perverso do sistema social brasileiro por meio das pequenas narrativas.

Os operadores de leitura da narrativa irão colaborar para uma análise sociológica das narrativas curtas. Assim, a abordagem sociológica a ser desenvolvida aqui estará submetida à análise crítica, ocupando, então, uma posição lateral, como sugerido por Enrique Anderson Imbert (1971, p.15), ao comentar o aprimoramento dos métodos de crítica literária.[9] Concordamos com Theodor Adorno que "a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela" e que "conceitos sociais não devem ser trazidos de fora junto às obras analisadas, mas,

---

desequilíbrio social e empecilho para o desenvolvimento do Estado e do cidadão.

8. Para Émile Durkheim (2000), a família é uma pequena sociedade.
9. Anderson Imbert define crítica literária como a "compreensão sistemática de tudo o que entra no processo da expressão escrita" (1971, p.33). Ainda segundo o estudioso, a missão específica que essa crítica deve cumprir é apreciar o valor estético de uma obra em todas as fases de sua realização.

sim, surgir da rigorosa intuição delas mesmas" (2003, p.66-7). Deste modo, nossa preocupação com questões históricas e sociais observadas na obra estudada servem apenas para compreendê-la melhor.

Ao pressupor que as narrativas são transportadas para os leitores por meio do uso de diversos recursos literários, é importante notar também que, no caso específico de *Famílias terrivelmente felizes*, a ironia aparece como o principal elemento constitutivo. Ela é usada para articular a violência de modo que o intérprete seja atraído para o mundo do texto literário e incorpore sua mensagem, consciente ou inconscientemente, em seu modo de vida. Se o meio é a mensagem, como queria Marshall McLuhan (2002), velocidade, rapidez, frases curtas e sintéticas e esquematismo comunicam, nos contos, a existência de uma engrenagem social (e político-econômica/cultural) em sua estrutura e em seu funcionamento. A ironia é, aí, estrutural, não escapando dessa relação. Como exemplo da importância estratégica da ironia nota-se de imediato o título aparentemente ambíguo do livro de Aquino, que suscita dúbia interpretação, por um lado, pela carga negativa associada ao advérbio "terrivelmente" e, por outro, pela "aura" harmoniosa do adjetivo "felizes", bem como a própria epígrafe do livro, "Nada corrompe mais do que a felicidade".

Assim, o novo Realismo literário brasileiro não estaria interessado em propor uma versão da realidade de maneira mecânica, exata e definitiva. Ocorreria, isso sim, uma dialética entre mecanicismo, automatismo e previsibilidade da realidade social e política articulada pela ironia, por meio do processo de interpretação do real que privilegie e legitime os códigos da violência. Decerto, quando as narrativas de Aquino colocam em pauta a existência de uma estrutura social da violência no seio das famílias tradicionais e do Estado brasileiro, não apenas tentam enquadrar parte do real, mas também sugerem um modo de interpretá-lo e vivenciá-lo, em acepção hermenêutica. A tensão dialética entre a violência (plano temático) e a ironia (plano formal, já que é um modo de tratamento do temático) põe em confronto – como na narrativa realista clássica

– duas ou mais faces da moral, a idealizada, que é pura ideologia, e outra, que nasce da experiência vivida, narrada e observada.

Considerada a diversidade temática presente na obra estudada – contos escritos em épocas diferentes e de temas múltiplos –, que a circularidade das narrativas "é mais presente na repetição temática do que na estrutura da narrativa" (Ramos, 2006, p.116) e que a conjugação entre violência e ironia é imprescindível tanto no conteúdo quanto na materialidade dos textos, uma das propostas deste livro será romper com as divisões dos contos de *Famílias terrivelmente felizes* sugerida por Meneses (2011, p.31-2). Segundo ela, esses contos foram produzidos em duas fases distintas, a saber:

a) primeira fase: mais intimista e identitária, em que predominam os narradores em primeira pessoa, normalmente escritores em busca de soluções para os conflitos pessoais ou literários em que se encontram. O número de personagens é pequeno, tendo como base os contos "Impotências", "Onze jantares", "Num dia de casamento", "Inventário", "Ao lado do fogo" e "Miss Danúbio". Podem ser consideradas histórias autodiegéticas, marcadas por um caráter subjetivo, proléptico e elíptico, próprio de um monólogo interior e cuja conclusão é deixada à imaginação do leitor;
b) segunda fase: enredos com contornos mais bem definidos e elaborados (apesar de a estudiosa não deixar explícito sob quais parâmetros) e com ação; os finais são sempre surpreendentes. Exemplos: "Boi", "Matadores", "A face esquerda".

A proposta de Meneses promove uma dualidade por meio de uma divisão que não compreende importantes características literárias do autor, relacionadas, por exemplo, com o tempo, a memória ou a caracterização das personagens. Também a pesquisadora passa ao largo do problema do Realismo como posição e técnica, bem como da ironia como elemento de desagregação da perspectiva realista clássica, colocada em relevo tanto no plano interno da

fábula narrada quanto no plano de interlocução texto-leitor, como observaremos no decorrer do livro.[10]

Sugerimos, então, a seguinte divisão temática dos contos de *Famílias terrivelmente felizes*, que servirá como fundamento para a análise crítica a ser desenvolvida no terceiro capítulo:

a) contos de fronteira: "Impotências" (1983), "Visita" (1991), "Matadores" (1991), "Echenique" (2001) e "*Recuerdos* da Babilônia" (2002);
b) contos sobre o desamparo do escritor: "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado" (1985), "Onze jantares" (1986) e "Inventário" (1987);
c) contos sobre os artefatos urbanos: "Noturno nº um" (1981), "Ao lado do fogo" (1989), "No bar do Alziro" (1991), "Santa Lúcia" (1992), "Boi" (2000) e "A face esquerda" (2002);
d) contos sobre os desencontros amorosos: "Num dia de casamento" (1984), "A família no espelho da sala" (1988), "Miss Danúbio" (1989), "Cicatriz" (1992), "Jogos iniciais" (1992), "A casa" (1992) e "Sábado" (2002).

Este livro está organizado em três capítulos. O primeiro, intitulado "Linguagem da violência e Realismo literário à brasileira", se propõe a encontrar o ponto de intersecção que relaciona o que chamaremos de "linguagem da violência" com o novo Realismo literário brasileiro, para compreendermos melhor como funcionam seus principais mecanismos, sobretudo aqueles presentes nos contos de Marçal Aquino reunidos em *Famílias terrivelmente felizes*.

10. A perspectiva dicotômica e dual como critério de análise de *Famílias terrivelmente felizes* está presente no método usado por Meneses (2011). A prerrogativa de encontrar uma "insistente dualidade" (Ibidem, p.31) no conjunto da obra, como seria o caso entre famílias estruturalmente felizes e famílias estruturalmente violentadas ou a celebração da família tradicional e pequeno-burguesa como contrapartida de outras estruturas sociais e familiares, além do discurso em apoio ao moralmente correto, evidencia o uso desse método.

Sobre a relação entre modernidade, literatura e violência, iremos nos servir dos escritos de Raymond Williams (1969; 1979) e Michel Foucault (1996; 1999a; 1999b; 2006a; 2006b; 2006c; 2006d). Os estudos realizados por Tânia Pellegrini (2001; 2007; 2009) e o livro *Novos realismos*, organizado por Izabel Marcato e Renato Cordeiro Gomes (2012), que tratam sobre o desenvolvimento histórico e literário do Realismo, também irão nos orientar. As principais referências sobre a ficção contemporânea brasileira, em sua vertente realista, serão oferecidas por Erik Schøllhammer (2007; 2009; 2012) e Pellegrini (2001; 2008a; 2008b; 2012). Feito isso, definiremos o lócus específico do universo ficcional de Marçal Aquino, caracterizado pelo uso de uma violência cruel e silenciosa, associada à metáfora de cupins que corroem a madeira, e também crônica em sua perversidade generalizada.

Em todo o livro, abordaremos o Realismo não como escola ou estilo de época, e, sim, como posição e técnica de representação proposta inicialmente nos séculos XVIII e XIX, durante a ascensão da modernidade[11] e, acima de tudo, com o surgimento do romance burguês moderno. Essa estética literária é encontrada, em sua nova versão, na ficção contemporânea brasileira, incluindo as narrativas da violência elaboradas por Marçal Aquino.

O segundo capítulo, "O jogo da ironia e sua representação do real", terá por objetivo responder à seguinte questão: de que maneira a representação da violência brasileira corrente nos contos de Marçal Aquino, de tipo pandêmico e sutil, opera na produção e

---

11. De acordo com Henri Lefebvre (1969, p.4), enquanto o "Modernismo" é um fato sociológico e ideológico que diz respeito à consciência que tomaram de si mesmos as épocas, os períodos, as gerações sucessivas, consistindo, pois, em fenômenos de consciência, imagens e projeções de si, a "modernidade", ao contrário, é uma reflexão principiante, um esboço de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento. Esta é alcançada numa série de textos e de documentos, que trazem a marca de sua época e, entretanto, ultrapassam a incitação da moda e a excitação da novidade. Para ele, enquanto o Modernismo está atrelado às aparências e às ilusões, a modernidade traduz o fenômeno social e histórico em sua objetividade.

reprodução do modo de vida dos leitores, a serviço das classes dominantes e dos discursos hegemônicos? Tentaremos resolver o problema ao comprovar que a ironia que perpassa cada um dos contos de Aquino, articulada como recurso de linguagem e de pensamento, e também como chave hermenêutica, é que incitaria o leitor, situado em uma realidade histórico-social violenta, a não somente dar significado à violência do cotidiano, mas também a interpretá-la e ressimbolizá-la.

Recorreremos, então, a referenciais teóricos que adentraram o campo da hermenêutica literária, principalmente Paul Ricoeur (1988a; 1988b; 1995; 2007), e, em parte, a Umberto Eco (1968; 1994; 2005) e a Hans Robert Jauss (1979). Esses estudiosos nos ajudarão, junto com o sociólogo Richard Sennett (1988), a perceber que a tarefa do intérprete da ironia diante do mundo do texto é fazer opções, complementos e conciliações a partir do eu narcísico, de forma que o leitor seja um protagonista na conclusão da obra. O intérprete parte, em todo caso, de seus pré-conceitos e de sua pré-compreensão, assim como faz o autor. Do mesmo modo que o texto e a ação, a história e a sociedade brasileira constituem-se como algo aberto à interpretação. E é aqui que a linguagem da violência se estabelece como ponte entre o mundo do texto e o mundo do leitor.

Quanto ao estudo da ironia, estaremos amparados pela proposta tradicional de D. C. Muecke (1995), passando pela abordagem marxista de Henri Lefebvre (1969), por Maria de Lourdes Ferraz (1987), que analisa especificamente a ironia romântica, pela perspectiva discursiva de Beth Brait (2008) e pelo estudo cultural realizado por Linda Hutcheon (2000).

O terceiro capítulo, "Análise crítica dos contos de *Famílias terrivelmente felizes*", tentará responder à questão: como o novo Realismo brasileiro é articulado por uma linguagem literária da violência nos termos propostos pelos contos de Marçal Aquino? Assim, nos prestaremos a uma análise crítica de cada uma das narrativas da obra referida, respeitando a seguinte classificação: contos de fronteira, contos sobre o desamparo do escritor, contos sobre os

artefatos urbanos e contos sobre os desencontros amorosos. Esse estudo centrado nas narrativas comprovará que a representação da violência em Marçal Aquino transita não apenas como tema no nível do conteúdo, mas também como organizadora da forma de seus textos.

Na última parte levaremos em consideração as dissertações de Maria de Lurdes Meneses (2011), que tem por título *A violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino* e realiza uma análise crítica e social de duas obras do autor, a saber, *Famílias terrivelmente felizes* e *O amor e outros objetos pontiagudos*, e a de Mônica Miranda Ramos (2006), intitulada *Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier*.

O estudo de Marilena Chaui (2000), que trata da relação intrínseca entre Estado-nação e nacionalidade brasileira no que diz respeito às estruturas sociais de dominação, está entre os referenciais teóricos que abordam a temática da violência contemporânea, assim como as teorias políticas e sociais de Richard Sennett (1988) e de Hannah Arendt (2010), que comentam sobre a tensão entre vida pública e vida privada e suas consequências nas sociedades modernas e ocidentais. Nosso pressuposto para a análise social será o de uma sociedade brasileira demarcada pela violência, desde sua fundação, e isso a fim de legitimar a estrutura de poder brasileira, construída de modo hierárquico e que, por vezes, se inverte conforme as circunstâncias e as possibilidades. Dessa maneira, em termos de classe social, no Brasil, a violência satisfaz, num efeito-cascata, a todas as classes sociais, instalando uma realidade marcada pela lei do mais forte e pela histórica privatização do Estado. Dentro desse contexto, o novo Realismo literário brasileiro será tratado como linha de produção que serve à indústria cultural e ao mercado literário, conduzida pelos mecanismos e discursos hegemônicos.

1
Linguagem da violência e realismo literário à brasileira

Para investigar por que e como o Realismo, que floresceu na Europa do século XVIII e XIX, ainda permanece, em suas diferentes formas, como nota preponderante na literatura brasileira da atualidade, é preciso pressupor que o desenvolvimento das formas artísticas se dá em processo, além de considerar que há ligação entre a forma dessa literatura (diga-se, o Realismo literário e seus modos) e as configurações (sociais e culturais) que a geraram e a alimentaram, pois "determinadas formas de relação social estão profundamente incorporadas às formas artísticas" (Pellegrini, 2012, p.40).

Segundo Pellegrini (2007, p.139-40), o termo "Realismo" descreve tanto um *método* quanto uma *postura*, em arte e literatura, e isso é aplicável em qualquer época, na medida em que é historicamente transformável. Visto como uma *postura* geral, indica que o Realismo envolve ideologias, mentalidades, sentido histórico etc.; como *método* específico, por sua vez, abrange personagens, objetos, ações e situações descritas de modo real, isto é, de acordo com a realidade.[1]

---

1. Em vez de usarmos os termos "método" e "postura", ambos sugeridos por Pellegrini (2007, p.139-40) como referência ao Realismo literário, utilizaremos "técnica" e "posição", por se ajustarem melhor à metodologia e à teoria

Ao considerar a ficção brasileira contemporânea sob esse prisma, a partir de sua técnica e posição, teremos condições de identificarmos pelos menos dois vetores da violência brasileira que integram a linguagem literária de Marçal Aquino, a saber: o primeiro é inerente ao projeto de modernidade, que possibilitou a relação entre literatura, Realismo, morte e meios de produção, algo introduzido no Brasil, ainda que de modo incompleto; o segundo é a reedição do mito fundador, característico da sociedade autoritária brasileira. Trataremos sobre ambos ao longo do texto.

Dividiremos o capítulo em três partes complementares. Primeiro, nos ocuparemos de breve histórico sobre a relação da ficção brasileira contemporânea com a forma estética do novo Realismo, nota preponderante em tal literatura. Essa nova ficção é transposta por uma linguagem da violência que dá continuidade relativa às tradições literárias modernas, como as contribuições teóricas de Raymond Williams (1969; 1979) e Michel Foucault (1996; 1999a; 1999b; 2006a; 2006b; 2006c; 2006d) nos farão perceber ao evidenciarem a interdependência moderna entre lin-

por nós adotada. Enquanto, para ela, "método" diz respeito a procedimentos específicos que indicam, de modo repetível, corrigível e autocorrigível, por isso, sistemático, quais devem ser os fundamentos racionais e filosóficos de determinada arte, "técnica", por sua vez, compreende, de modo geral, "qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer" (Abbagnano, 2007, p.1106), e isto por meio de procedimentos ordenados racional ou até irracionalmente. Assim, enquanto as técnicas artísticas são simbólicas porque consistem essencialmente em uso de signos, capaz de regular os comportamentos perante a arte, conforme definição encontrada em Abbagnano (2007, p.93, 1106), os "métodos" são indicações gerais sobre o caráter das técnicas a serem seguidas. Desse modo, nos interessa saber: quais técnicas Aquino articula para construir suas narrativas, sabendo que ele utiliza o método do novo Realismo? Também nos é preferível "posição" a "postura", pois, enquanto a última denota atitude, ponto de vista ou modo de proceder de pessoas em relação à arte ou da arte em relação ao mundo, "posição" é o lugar ou a função de determinada arte, definida em relação a um ou vários pontos de referência fora dela. Isso requer disposição, arranjo e distribuição estratégica de um fenômeno social e artístico ao questionar certa condição ou constituir um modo de agir.

guagem, morte e meios de produção.[2] Isso tudo teria sido somado a fios históricos e culturais bem peculiares ao contexto brasileiro e latino-americano. As narrativas da violência não deixaram também de se evidenciar, com as devidas diferenças, em obras já consagradas do Naturalismo brasileiro, como *O cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo, por exemplo, em fins do século XIX. Compreender esses pontos é importante para conhecer melhor a obra de Aquino e o novo Realismo como linha de produção da indústria cultural e literária brasileira.

Seguindo essa proposta, e como objeto da segunda parte do capítulo, teremos condições mais favoráveis de analisar criticamente o Realismo como técnica expressiva dentro da série literária brasileira, identificando suas características dominantes e, ao mesmo tempo, voltando-nos para nosso objetivo principal, que é encontrar o lócus[3] específico do universo ficcional de Marçal Aquino a partir da obra *Famílias terrivelmente felizes* (2003).

Por fim, anotaremos que a linguagem da violência a ser identificada nos contos de *Famílias terrivelmente felizes* não é a da violência brutal, imediatamente destruidora e caracterizada pela rebeldia, desordem e selvageria. Este tipo de violência é abertamente recriminado na sociedade brasileira e ocidental, por meio de princípios morais e legais, apesar de celebrado no mercado do entretenimento e da cultura, por imagens tanto cinematográficas ou televisivas quanto literárias, como ressalta Renato Gomes (2012, p.71-89).[4] A violência que orienta as narrativas de Aquino é, no entanto, silenciosa, sutil, surda e sorrateira, podendo ser associada à metáfora de cupins que corroem a madeira. Sua agressividade é

---

2. Apesar de esses teóricos terem refletido a partir de escolas de pensamentos diferentes, eles contribuem, cada um a seu modo, para o desenvolvimento de nossa tese.
3. Por "lócus" entendemos uma posição demarcada por condições literárias e histórico-sociais concretas na ficção brasileira de nossos dias.
4. De acordo com Gomes (2012, p.73), as relações entre crueldade e violência, que se sobrepõem numa espécie de realismo brutal, são mediadas e/ou construídas pela literatura e cultura midiática brasileiras.

aparentemente tímida, essencialmente sedutora. Apesar disso tudo, pode ser até mais demolidora que a brutal, em razão de seu exercício contínuo e não meramente pontual, sua aparência inofensiva e ambiguidade irônica.

Sabendo que Marilena Chaui (2000, p.42-3) demonstrou que o verdeamarelismo[5] no Brasil implica a ação de três agentes exteriores à sociedade brasileira, a saber, Deus,[6] a Natureza e o Estado,[7] a violência sugerida pelas narrativas de Aquino talvez atue como instrumento político e social em relação aos leitores, em um momento de crise de pelo menos duas estruturas de dominação[8] da so-

---

5. Chaui (2000, p.32-40) informa que o verdeamarelismo teria sido elaborado pela classe dominante brasileira como imagem celebrativa do "país essencialmente agrário". Sua construção teria coincidido com o período em que o "princípio de nacionalidade" era definido pela extensão do território e pela densidade demográfica. De início, visava legitimar o que restara do sistema colonial e da hegemonia dos proprietários da terra durante o Império e o início da República (1889), por meio da imagem da rica e bela natureza tropical e do povo ordeiro e pacífico. Depois, sua função teria sido deslocada pelo nacional-desenvolvimentismo dos anos 1950, passando a ser vista como signo da alienação e obstáculo ao desenvolvimento econômico e social das classes dominantes e das massas populares. O Brasil moderno das décadas de 1980/1990 ainda teria fortes traços do verdeamarelismo.
6. Chaui (2000) afirma que o Brasil está construído a partir de um mito fundador legitimado pelo imaginário teológico-político. A relação entre Estado e princípios teológicos também aparece na obra de Giorgio Agamben (2002).
7. Antonio Candido (2006b, p.170-1) já tinha observado que, na literatura brasileira e latino-americana do século XVII, a ideia de "pátria" (jurídica e institucional) se vinculava estreitamente à de "natureza" e em parte extraía dela sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. E, a partir dos estudos de Chaui (2000), podemos dizer que a relação entre pátria e natureza, ou entre Estado e Natureza, nunca foi dissociada na cultura e na literatura brasileira.
8. "Dominação é o ato pelo qual se coage o outro a participar do sistema que o aliena. É obrigado a realizar atos contra sua natureza, contra sua essência histórica. É o ato de pressão, de força. O servo obedece por temor, por costume" (Dussel, 1977, p.60).

ciedade brasileira, a família tradicional e o Estado-nação,[9] e isso sem que os textos expressem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la).[10] Assim, a violência preconizada pelas narrativas de Marçal Aquino é usada, dialeticamente, para corroer e reforçar os discursos e os mecanismos de controle sociais e literários hegemônicos, mantidos e organizados por essas instituições tradicionais e míticas. Usaremos neste trabalho o termo "mítico" não somente em seu aspecto etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade, mas especialmente de modo antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para ten-

---

9. Desde o século XIX, segundo Chaui (2000, p.17-8), a nação era concebida como o ponto final de um processo de evolução que começava na família e terminava no Estado. O Estado-nação depende de três elementos: uma localização (território), um ordenamento (o Estado) e um nascimento (inscrição da vida no espaço político), embora alguns estudiosos afirmem que este último parece não mais funcionar. Arendt (1989, p.300-24) declarou seu declínio, fincado na trindade Estado-povo-território, a partir do contexto da Primeira Guerra Mundial. Como consequência imediata, houve o aparecimento de "povos sem Estado", minorias como os apátridas e refugiados. Arjun Appadurai (2001, p.16-7) afirmou que o vínculo entre Estado e nação se encontra em uma relação de canibalismo: perseguição e ameaças mútuas. Esta relação deslocada teria dois planos: a existência de uma batalha da imaginação, em que Estado e nação se digladiam, sendo a base de separatismos e movimentos de maiorias e de minorias (microidentidades). Em outro plano, tal deslocamento estaria profundamente enredado em disjunções globais, graças a fluxos intensos e distintos em todo o mundo de pessoas, imagens, objetos, capitais e discursos. Já Zygmunt Bauman (1999, p.64-82) defendeu a hipótese de que as forças dos Estados-nações estão cada vez mais definhando. Suas fronteiras são líquidas, invadidas constantemente por forças erosivas transnacionais. No entanto, ainda que teóricos defendam a ideia de que o Estado-nação, acostumado a ser a arena principal das políticas democráticas, esteja abrindo caminho para a globalização, concordamos, com Ellen Meiksins Wood, em que hoje "o capital depende mais do que nunca de um sistema de Estados locais que administrem o capitalismo global" (2006, p.392). Desse modo, a política-ideológica do Estado-nação ainda precisa ser repensada e questionada em nossos dias.
10. Candido (2006a, p.257) escreveu que um dos traços da literatura recente é a "a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia". Schøllhammer (2012, p.136) afirmou que o novo Realismo brasileiro é simultaneamente "engajado" sem necessariamente subscrever algum programa crítico.

sões, conflitos e contradições que não encontram caminhos a se resolver no nível da realidade. Nestes termos, Chaui expressou que há um "mito fundador" brasileiro, ou seja, "aquele que não cessa de encontrar novos meios pra se exprimir, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição do mesmo" (2000, p.9). Assim sendo, ao pensarmos o Estado-nação brasileiro e o modelo ideal de família burguesa como mitos, entendemos que eles impulsionam a repetição da violência, considerada como instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo. Desta maneira, a violência é um dos elementos fundantes da nação brasileira.

Este capítulo visa definir as principais características da linguagem literária da violência, tomando como ponto de vista histórico o desenvolvimento do Realismo literário moderno até mostrar como ele é especificamente delineado pelo corpus de *Famílias terrivelmente felizes.*

1.1. O nascimento da literatura ocidental e os traços modernos de uma linguagem da violência nos contos de Aquino

Chaui (2000, p.89-90) argumenta que a sociedade brasileira é marcada, desde sua fundação, pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade verticalizada em todos os seus aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece, reforçada pelas desigualdades. E, nos casos em que a disparidade é muito marcada, a relação social assume a forma nua da opressão física e/ou psíquica. Segundo a autora, a sociedade brasileira é autoritária desde sua colonização até os dias atuais. Por detrás dessa violência, está estruturada uma sociedade sob o signo da nação una e indivisa, sobreposta como um manto protetor que recobre as divisões que a constituem. Assim, a premissa de Afrânio Coutinho (1968, p.169) de que há uma

"unidade da literatura brasileira" coaduna-se com a ideologia política de um Brasil que vende a "unidade positiva de sua unidade fraterna" (Chaui, 2000, p.8), invenções do mito fundador brasileiro.[11]

Dentre os traços marcantes da sociedade autoritária brasileira, frisados por Chaui (2000, p.90-2) e que interessam especificamente ao nosso estudo, citamos:

a) a naturalização das divisões sociais e das diferenças, estruturada pela matriz senhorial da Colônia, resultando assim na naturalização de todas as formas visíveis e invisíveis de violência;
b) leis necessariamente abstratas e inócuas, inúteis ou incompreensíveis, feitas para serem transgredidas e não para serem cumpridas nem, muito menos, transformadas. Isso estaria baseado na lógica política fundada no mando e na obediência;
c) indistinção entre o público e o privado, determinado pela doação, pelo arrendamento ou pela compra das terras da Coroa, que, não dispondo de recursos para enfrentar sozinha a tarefa colonizadora, deixou-as nas mãos de particulares, que, embora sob o comando legal do monarca e sob o monopólio econômico

11. Se esse mito se reinventa constantemente, a ideologia é capaz de promover sua renovação, por meio do sistema de significações, inclusive os literários. Dussel (1977, p.61) reforça esse argumento ao sustentar que o "*ethos* do dominador", ou seja, o conjunto estruturado da atitude de alguns que predeterminam a ação de outros nas nações da América Latina, gira em torno da mistificação, como costumes ou vícios imperantes, daquilo que foram vícios no tempo de sua opressão. Os laços que unem mito fundador e sociedade brasileira não são apenas acionados por aspectos políticos e sociais, mas por procedimentos interpretativos e ideológicos. Ricoeur escreveu que "a ideologia é função da distância que separa a memória social de um acontecimento que, no entanto, trata-se de repetir. Seu papel não seria somente difundir a convicção para além do círculo dos pais fundadores, para convertê-la num credo de todo o grupo, mas também o de perpetuar sua energia inicial para além do período de efervescência. É nessa distância, característica de todas as situações *post factum*, que intervêm as imagens e as representações. Sempre é numa interpretação que o modela retroativamente, mediante uma representação de si mesmo, que um ato de fundação pode ser retomado e reatualizado" (1988a, p.68).

da metrópole, dirigiam senhorialmente seus domínios e dividiam a autoridade administrativa com o estamento burocrático;

d) o Brasil como uma formação social que desenvolve ações e imagens com força suficiente para bloquear o trabalho dos conflitos e das contradições sociais, econômicas e políticas, uma vez que esses negam a imagem da boa sociedade indivisa, pacífica e ordeira. A sociedade auto-organizada, que expõe conflitos e contradições, é perigosa para o Estado (pois este é oligárquico) e para o funcionamento "racional" do mercado (pois este só pode operar graças ao ocultamento da divisão social);

e) por estar determinada, em sua gênese histórica, pela "cultura senhorial" e estamental que preza a fidalguia e o privilégio e que usa o consumo de luxo como instrumento de demarcação da distância social entre as classes, nossa sociedade tem o fascínio pelos signos de prestígio e poder.

Observado o contexto brasileiro e as narrativas de Aquino, por linguagem literária da violência entendemos o texto[12] e o discurso[13]

12. Ricoeur (1988a, p.44) salienta que o "texto" é mais do que um caso particular de comunicação inter-humana: é o paradigma do distanciamento na comunicação. Por isso, revela um caráter fundamental da própria historicidade da experiência humana: que ela é uma comunicação na e pela distância.

13. Beth Brait argumenta que "o discurso é o lugar de manifestações das tensões e conflitos originários do exterior da linguagem, de ordem socioideológica e psicanalítica" (2008, p.107). Josef Bleicher (1980, p.360) define o discurso (*rede*, *parole*) como fenômeno de linguagem (escrita ou falada), em contraste com a linguagem como sistema (*langue*, código, signo etc.). Michel Foucault (2003, p.7-27) propõe que os discursos são formas articuladas de se conceber e criar realidades e não apenas de descrevê-las, tomando corpo no conjunto das técnicas, das instituições, dos esquemas de comportamento, nos tipos de transmissão e de difusão e até nas formas pedagógicas que, por sua vez, as impõem e as mantêm. Ricoeur, por sua vez, usa o termo "discurso" em substituição a *parole*, pois este exprime, segundo o modelo saussuriano, apenas o aspecto residual de uma ciência da *langue*: "O discurso não é simplesmente um evento evanescente e, como tal, uma entidade irracional, como poderia sugerir a oposição simples entre *parole* e *langue*. O discurso tem uma estrutura própria, mas não é estrutura no sentido analítico do estruturalismo, isto é, como um poder combinatório baseado nas oposições prévias de unidades discretas. É, antes,

incorporados à lógica moderna e ajustados pela imagem da morte, seja de modo predominante ou incidental, seja físico, psicológico e social, inscritos, por exemplo, em determinadas experiências como a solidão ou o sentimento de desajuste vivido por algumas personagens.

Na obra literária[14] de *Famílias terrivelmente felizes* a violência física e psicológica é expressa, por exemplo, na quarta parte do conto "Jogos iniciais" (1992). Um homem, casado e com filho, mantém um relacionamento sádico com uma jovem amante. Sexo, falsas promessas e consentimento da vítima são reunidos a agressões físicas e verbais. A fim de manter essa relação doentia, o homem finge arrependimento por seus atos, em um ciclo rotineiro e vicioso de violência. No conto "Visita" (1991), Regina traz em seu corpo as marcas da agressão causada por seu ex-namorado Zeca. Em "Num dia de casamento" (1984) o sadomasoquismo aparece através do narrador-protagonista, que se dirige até o casamento da mulher a quem supostamente amava e que teria perdido. A violência social é amplamente discutida nos contos sobre os artefatos urbanos. Gangues organizadas de marginais detêm a força política pela coação violenta nos contos "Santa Lúcia" (1992) e "A face esquerda" (2002). Em "Boi" (2000), a protagonista é vítima do sistema corrupto e desigual brasileiro, mas vale-se desse esquema para sobreviver na periferia da metrópole urbana.

Consideramos, também, na concepção do termo "violência" sua dimensão simbólica. Segundo Pierre Bourdieu (1998), ela está presente nos símbolos e signos culturais em geral e diz respeito a uma violência não percebida por um trabalho de inculcação da

---

uma estrutura no sentido sintético, isto é, como o entrelaçamento e o efeito recíproco das funções de identificação e predicação numa só e mesma frase" (1995, p.58-9). A abordagem ricoeuriana concebe não apenas os signos (virtuais), mas também as frases (atuais, enquanto acontecimento da fala) como entidades básicas, a fim de legitimar a distinção entre semiótica (ciência dos signos) e semântica (ciência das frases).

14. "A obra literária é o resultado de um trabalho que organiza a linguagem" (Ricoeur, 1988a, p.50).

legitimidade dos dominadores sobre os dominados e que garante a permanência da dominação e da reprodução social. Age de modo indolor e invisível, interferindo na formação e transformação dos esquemas de percepção e pensamento, nas estruturas mentais e emocionais, ajudando a conformar uma visão de mundo. Ainda para Bourdieu (1998), seja qual for a instância regional – indústria cultural, sistema de ensino, campo religioso, campo artístico etc. –, o processo de simbolização cumpre sua função essencial de legitimar e justificar a unidade do sistema de poder, fornecendo-lhes os estoques necessários à sua expressão. O que estaria em jogo no campo simbólico, em última análise, seria propriamente o poder político.[15] Para Ricoeur (1995, p.5-26) é a linguagem simbólica que exprime a experiência humana fundamental e a situação de seu ser. O ser humano moderno é conflituoso, pois nele se inscreve, como complemento essencial, a possibilidade do mal, embora o mal constitua sempre um escândalo para o ser humano. Desse modo, uma linguagem em que a violência é largamente simbolizada implica que as experiências humanas estão corroídas pela maldade. Tal simbólica, por seu conteúdo, remete-nos àquilo que há de obscuro, de regressão e de inconsciente no humano moderno alienado.

A violência simbólica pode ser notada, por exemplo, no conto "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado" (1985). A desgraça profissional e existencial vivida por um escritor fracassado é sinalizada por seu constante olhar em direção a

15. Bourdieu (1998, p.XIII) deixa claro em seus estudos sociológicos que os símbolos são usados para legitimar a esfera econômica e as estruturas de poder. Os discursos, os ritos e as doutrinas constituem não apenas modalidades simbólicas de transfiguração da realidade social, mas, sobretudo, ordenam, classificam, sistematizam e representam o mundo natural e social. Isso quer dizer que a reelaboração simbólica que um discurso efetiva – no caso de nosso estudo, o literário – é parte integral da realidade social, e, assim, tal realidade é também determinada pela própria atividade de simbolização. Uma vez que a cultura só existe efetivamente sob a forma de símbolos, de um conjunto de significantes/significados, do qual provém sua eficácia própria, a percepção dessa realidade segunda, propriamente simbólica, que a cultura produz e inculta, parece algo indissociável de sua função política.

um gato. O artista enxerga-se nele, sentindo-se como um animal, sem domínio de sua condição e das palavras que haviam dado significado à sua vida até aquele momento.

A linguagem literária da violência também deflagra outro tipo de morte: a do espaço público.[16] De acordo com Richard Sennett (1988, p.413), o esvanecimento da *res publica* ocorreu pela crença de que as significações sociais são geradas pelos sentimentos de seres humanos individuais. As sociedades ocidentais estariam voltadas para a autenticidade dos sentimentos psíquicos, em uma busca romântica da autorrealização. E, como consequência direta disso, teria ocorrido uma busca interminável de autossatisfação pessoal, deixando o mundo exterior de lado. Essa "imaginação psicológica da vida" (Sennett, 1988, p.17) conduz as pessoas a pensarem no domínio público como desprovido de sentido.[17] Desse modo, "originou-se uma confusão entre vida pública e vida íntima: as pessoas tratam em termos de sentimentos pessoais os assuntos públicos, que somente podem ser adequadamente tratados por meio de códigos de significação impessoal" (Sennett, 1988, p.18) e "a visão intimista é impulsionada na proporção em que o domínio público é abandonado, por estar esvaziado" (Sennett, 1988, p.26). Estabelece-se, assim, a tirania da "intimidade".[18] A sociedade torna-se "significativa" apenas quando é convertida em um grande sistema psíquico. Arendt (2010, p.85) utilizou a expressão "esfera social" para se referir ao domínio híbrido no qual os interesses privados assumem importância pública. Esta esfera promove uma

---

16. Tomamos o significado do termo "público" de Arendt, ao compreender "o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que privadamente possuímos nele" (2010, p.64).
17. Aqui a palavra "sentido" diz respeito à sensação ou ao conjunto de sensações que orientam a vida dos indivíduos.
18. "A intimidade é um terreno de visão e uma expectativa de relações humanas. É a localização da experiência humana, de tal modo que aquilo que está próximo às circunstâncias imediatas da vida se torna dominante" (Sennett, 1988, p.412).

indistinção entre os domínios público e privado e o deslocamento de princípios de uma esfera a outra.

Uma amostra disso está no conto "A casa" (1992), no qual o narrador visita uma antiga moradia, que parecia conhecer muito bem, por intermédio de uma imobiliária. O espaço vazio e abandonado de um imóvel faz que o protagonista tenha inúmeras recordações centradas na mulher que provavelmente havia conhecido e que teria se suicidado no local. O espaço privado de uma simples casa provoca reações emocionais dramáticas no narrador, emoções acionadas pelas lembranças de um passado distante e cheio de amargura. É como se alguém tivesse se perdido no tempo e não houvesse como resgatá-lo. Há uma mistura de culpa e saudade por parte da personagem principal. As condições físicas da casa fazem alusão às condições interiores do narrador: "Passamos à cozinha e a primeira coisa que vi foi o losango de cimento, exposto pela ausência de um dos ladrilhos. O mármore da pia exibia manchas escuras e um calendário de pano esquecido sobre ele mostrava dias velhos – e certamente mais gloriosos, pensei" (Aquino, 2003, p.76).

A violência não deve ser tratada como apenas um tema da literatura, mas, sim, como um dos elementos estruturantes e cerne da cultura moderna e latino-americana. Isso é evidenciado, por exemplo, pelos estudos do crítico e escritor chileno Ariel Dorfman. Consoante suas análises, a violência tem sido a matéria própria dessa cultura, o fundamento de sua própria ordem social e, em diferentes modalidades, o núcleo de sua literatura. Dorfman (apud Schøllhammer, 2000, p.237-8) propõe diferenciar a temática da violência na cultura latino-americana em quatro dimensões:

a) uma vertical, matriz da violência social – repressora e autoritária ou rebelde e libertadora – sobre a qual a violência é simbolizada literariamente como salvação e recuperação de dignidade e independência;
b) na dimensão horizontal, intimamente ligada à primeira, testemunhamos a violência intersubjetiva, individual e sempre na fronteira da solidão e da alienação do indivíduo na sociedade;

c) esta problemática se agrava na terceira dimensão: interior, inespacial e psicológica, na qual a violência é conduzida cegamente por desespero e angústia sem alvo exterior justificado;
d) a violência da representação na literatura e na arte modernista como um movimento transgressivo que possa produzir um efeito sobre o leitor comparável a uma experiência catártica de purificação das emoções por terror e piedade.

A partir das considerações sobre as culturas latino-americanas de extração colonial, fica mais fácil afirmar que a violência também aparece como elemento fundador e organizador da ordem social brasileira, aparelho constitutivo da cultura nacional, segundo observação de Schøllhammer (2000, p.236) e arcabouço importante na construção das múltiplas experiências criativas e expressões simbólicas produzidas no Brasil: "a violência vem sendo a viga mestra da organização e funcionamento da nossa própria ordem social, simbolicamente representada na história e na tradição da literatura nacional" (Pellegrini, 2012, p.40). Pellegrini (2008a, p.179) expõe que a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, encontrados desde suas origens, tanto em prosa quanto em poesia:[19] a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos indígenas, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras etc.

Para dimensionar melhor as características e o uso da linguagem da violência nos contos de *Famílias terrivelmente felizes,* e assim evidenciar como ela tem sido articulada pela ficção contemporânea brasileira, é preciso recorrer ao nascimento da literatura e

19. Além da literatura, a violência no Brasil e na América Latina foi simbolicamente reunida em termos clínicos, jurídicos, jornalísticos, morais etc. No entanto, nosso foco principal neste livro é tratar especificamente de textos literários, considerando-os como meios poderosos de constituição do universo simbólico das representações e do imaginário de uma cultura da violência.

do Realismo literário, explicitando, assim, um dos vetores da violência no Brasil.

A palavra "Realismo" começou a ser usada em fins do século XV,[20] designando a corrente mais antiga da escolástica, em oposição à chamada corrente "moderna" dos nominalistas ou terministas.[21] O Realismo afirmava a existência objetiva dos universais[22] (gêneros e espécies), em sentido neoplatônico, entendendo, contudo, de maneiras diferentes essa mesma realidade, conforme definição explicada por Nicola Abbagnano (2007, p.976-9). Essa noção se perdeu, e o Realismo surgiu como uma palavra nova apenas no século XIX;[23] em francês, por volta de 1830, tendo sua força adquirida, sobretudo, com as revoluções de 1830 e 1848, que intensificaram, sobremaneira, a politização das artes e da literatura, conforme observação de Pellegrini (2007, p.140) e, em inglês no vocabulário crítico, em 1856.

Ian Watt (1990, p.12) frisou que, como definição estética, a palavra "*realisme*" foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a "*vérité humaine*" de Rembrandt em oposição à "*idéalité poétique*" da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-o como termo especificamente literário a fundação do *Réalisme*, em 1856, jornal editado

---

20. A palavra *realitas* (realidade) foi cunhada por Duns Scotus no século XV d.C., usando-a, sobretudo, para definir a individualidade, que consistiria na "última realidade do ente". Assim, o oposto de realidade é idealidade, que indica o modo de ser daquilo que está na mente e não pode ser ou ainda não foi incorporado ou atualizado nas coisas (Abbagnano, 2007, p.976).
21. Conforme consta no *Dicionário de filosofia* organizado por Abagnanno (2007, p.836), Leibniz definiu os nominalistas (*nominales*) do século XV como todos os que acreditam que, além das substâncias singulares, só existem os nomes puros, e, portanto, eliminam a realidade das coisas abstratas e universais. Na mesma época, os nominalistas eram também chamados de terministas.
22. Os universais diziam respeito às ideias ou formas com existência independente dos objetos em que eram percebidos (Pellegrini, 2007, p.139).
23. Erich Auerbach (1971, p.487) assegurou que a única coincidência que restaria entre o Realismo medieval, presente tanto na Idade Média quanto no Renascimento, e o Realismo moderno seria a possibilidade de representar os acontecimentos mais corriqueiros da realidade num contexto sério e significativo, tanto na poesia quanto nas artes plásticas.

por Duranty. Watt (1990, p.14, 16) também asseverou que o moderno Realismo parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos, tendo suas origens filosóficas em Descartes[24] e Locke – já que ambos, com seus métodos, permitiam que o pensamento brotasse dos fatos imediatos da consciência, – e formulado por Thomas Reid em meados do século XVIII. Assim, o Realismo, em sua versão moderna, teria tido início na Inglaterra do século XVIII (Watt, 1990, p.11-3). Já Erich Auerbach (1971, p.395-430), ao confirmar o desenvolvimento do Realismo, em termos gerais, em fins do século XVIII e início do XIX, período em que aos poucos passou a ser dominante na literatura e tornou mais aguda a problemática da representação do mundo na ficção, sugeriu que seu desenvolvimento estético mais consciente e bem acabado teria ocorrido na França do século XIX.

Pellegrini (2007, p.137-8) aponta que o Realismo surgido tanto na Inglaterra quanto na França era mais do que uma técnica específica: um modo de representar com precisão e nitidez os detalhes de um processo histórico-social específico – o cotidiano burguês. Seu sentido técnico não pôde fugir de conteúdos referentes à realidade concreta dessa classe social em oposição a assuntos lendários e/ou heroicos, ligados à aristocracia, que alimentavam as narrativas anteriores. Desse modo, o Realismo cresceu e se ramificou, incorporando o que havia de mais moderno em arte e literatura, e fazendo da objetividade da experiência, da vida quotidiana e da luta do indivíduo contra um "mundo extremo" seu tema preferencial. A autora também ressalta que o Realismo, em seu início, profundamente descontente com a civilização, mas sem ver alternativas para ela, foi um movimento crítico no qual as relações entre as pessoas e seus ambientes não eram apenas representadas, mas exploradas de modo ativo, constituindo a encenação de questões radicais: como vivemos,

24. De acordo com Watt (1990, p.14), René Descartes teria concebido modernamente a busca pela verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com essa tradição.

como podemos viver, como devemos viver nesse local e modo de vida especificamente palpável? (Pellegrini, 2012, p.38, 40, 53).[25] Segundo a pesquisadora, o que se modificou, ao longo dos tempos, foi a organização e articulação coerentes dos materiais representados, consubstanciando uma inter-relação dialética entre indivíduo e sociedade, em cada momento, como no Realismo brasileiro.

O florescimento do Realismo é concomitante ao nascimento da literatura. Raymond Williams (1979, p.51), ao analisar a materialidade da linguagem por meio de abordagem histórico-teórica de vertente marxista, explicou que a noção de literatura moderna, como a entendemos ainda hoje, apesar de ter obtido as condições para seu aparecimento desde o Renascimento, teria se consolidado entre os séculos XVIII e XIX.[26] Desde então, a literatura é entendida como obras de arte literárias fundadas no ideal de representação ficcional do mundo, conceito que teria se desenvolvido nas formas precisas de correspondência com uma determinada classe

25. Para Watt (1990), o Realismo não se trata de uma questão ligada apenas ao objeto (o tipo de vida representada), mas ao ponto de vista (a maneira como o mundo é representado).

26. Williams (1979, p.51-3) argumenta que a palavra "literatura" teria começado a ser usada em inglês no século XIV, seguindo precedentes francês e latino: sua raiz foi *littera*, do latim, uma letra do alfabeto. Desse modo, a literatura denotava principalmente a capacidade de ler e a experiência de leitura, estando próxima do sentido moderno da palavra inglesa *literacy* (alfabetização, estado de alfabetizado). *Literary* também apareceu no sentido de capacidade e experiência de leitura, e isso no século XVIII, não adquirindo seu moderno significado especializado senão no século XIX. Já *literature*, categoria de uso e de condição, mais do que produção, foi uma especialização da área antes categorizada como retórica e gramática, sendo, assim, uma especialização de leitura, no contexto material do desenvolvimento da imprensa e em especial do livro. Era um processo particular daquilo que até então havia sido considerado como uma atividade ou prática feita em termos de classe social. No primeiro estágio, até o século XVIII, *literature* era principalmente um conceito social generalizado, que expressava certo nível (minoritário) de realização social, pois o termo acabou se consolidando como referência a todos os "livros impressos", independentemente do gênero. A fase seguinte teria dado ênfase à "escrita" criativa ou "imaginativa", como tipo especial e indispensável de prática cultural.

social[27] (na transição da sociedade feudal para a burguesa), uma organização do conhecimento e uma tecnologia particular e apropriada de impressão. Segundo ele, a literatura teria sido o processo e o resultado de composição formal dentro das propriedades sociais e formais de uma língua, sendo, desta maneira, uma arte social material. Assim, a linguagem é concebida não como um meio puro pelo qual a "realidade" de uma sociedade pode fluir, mas como atividade socialmente partilhada e recíproca, elemento constitutivo da prática social material.

Assim, Williams destaca que a literatura moderna foi constituída dentro da problemática das relações de poder,[28] e que o Realismo desde sempre tem sido elaborado sobre os tons e semitons da violência do capital. Os primeiros romances transmitiam os ideários burgueses aos seus leitores, encetando direta ou indiretamente uma luta contra as classes aristocráticas, desmascarando e propondo novas filosofias, modos de vida, comportamentos e significações. Os contos reunidos em *Famílias terrivelmente felizes*, então, também precisam ser lidos a partir de uma perspectiva literária, mas sem serem desvinculados de aspectos sociais e políticos imbricados no processo de produção e interpretação do sentido proposto por meio das narrativas. Estas têm como pano de fundo relações de

---

27. Na teoria marxista, as classes sociais são conjuntos de agentes sociais determinados principalmente por seu lugar no processo de produção, ou seja, na esfera econômica. Estas classes implicam a prática de classes, isto é, a luta das classes, que só podem ser colocadas em sua oposição, designando, assim, os lugares objetivos ocupados pelos agentes na divisão social do trabalho, lugares independentes da vontade desses agentes. O lugar nas relações econômicas detém o papel principal na determinação das classes sociais. A partir disso, entendemos que os aparelhos do Estado moderno brasileiro, dentre os quais o modelo de família burguesa como parte do aparelho ideológico, têm como principal papel a manutenção da unidade e a coesão de uma formação social que concentra e consagra a dominação de classe e a reprodução das relações sociais de classe. Nos contos de Aquino, o modelo de família tradicional brasileira tem papel decisivo na produção e reprodução de personagens marginalizadas, desgraçadas e violentadas.
28. Poder, para os marxistas, é, antes de tudo, manutenção e recondução das relações econômicas.

poder que envolvem o Estado brasileiro e as famílias tradicionais, no contexto de uma marginalidade socialmente fraturada, como iremos notar na análise crítica dos contos.

Williams (1979, p.26-36) também fez dois comentários importantes no que tange à construção do Realismo em sua acepção moderna. O primeiro deles é que na tradição idealista dominante, em todas as suas variações, "língua" e "realidade" haviam sido separadas de forma decisiva, de modo que a indagação filosófica foi, desde o início, sobre as conexões entre essas ordens aparentemente separadas.[29] Somente a partir do século XVIII "língua" e "realidade" foram associadas, resultando na compreensão da linguagem como atividade, em seu dinamismo histórico e social.

Em seu segundo comentário, o estudioso marxista afirmou que o Realismo e o Naturalismo são concepções do século XIX, definidos em termos positivistas e, assim, influenciados pelos conceitos correlatos de ciência. A ideia subjacente aqui é que a arte refletia a "realidade", e, se não o fizesse, era falsa ou sem importância. Deste modo, a "realidade" era entendida como produção e reprodução da vida real. Isso levou a um tipo de arte cujo objetivo era mostrar os objetos (inclusive as ações humanas) "como realmente são". Tanto

---

29. Williams (1979, p.28-36) comenta que "signo", do latim *signum*, que denota uma marca ou um símbolo, é intrinsecamente um conceito medieval baseado numa distinção entre "língua" e "realidade". É uma interposição entre "palavra" e "coisa", que repete a interposição platônica de "forma", "essência" ou "ideia", mas agora em termos linguísticos acessíveis. Em *Crátilo* (360 a.C. aproximadamente), de Platão, por exemplo, a investigação, seja da "língua" ou da "realidade", era em sua raiz um exame das formas (metafísicas) constitutivas. A partir dessa suposição básica, investigações de longo alcance sobre os usos da língua puderam ser empreendidas, de formas particulares e especializadas. A língua, como meio de indicar a realidade, pôde ser estudada como lógica. A língua como um segmento acessível da realidade, em especial com formas fixas na escrita, pôde ser estudada como gramática, no sentido de sua aparência "externa" e formal. Dentro da distinção entre língua e realidade, a língua pôde ser vista como instrumento usado pelas pessoas com objetivos específicos e identificáveis, e estes por sua vez puderam ser estudados na retórica e na poética, a ela associada. Assim, na tradição antiga, a língua não era tratada como algo dinâmico e histórico.

o Realismo quanto o Naturalismo haviam surgido com uma ênfase radical e secular sobre o conhecimento social humano. O segundo foi uma alternativa ao supranaturalismo; o primeiro, a uma arte deliberadamente falsificadora, sobretudo aquela de natureza mais idealista produzida pelos grandes nomes da literatura romântica. A realização da arte foi incorporada a uma doutrina estática, objetivista, dentro da qual o "mundo real", a "infraestrutura", podia ser conhecida separadamente, pelos critérios da verdade científica, e seus "reflexos" pela conformidade ou falta de conformidade com suas versões positivistas.

Auxiliado pelos estudos marxistas quanto ao desenvolvimento do pensamento sobre a língua, que teriam ocorrido a partir do século XVIII, apesar de ter tido pouca coisa especificamente marxista em linguagem antes do século XX, Williams (1979, p.99-100) rompeu com o mito da realidade positivista e apontou a literatura como algo dinâmico e não mecânico.[30] Entendeu que ela foi sendo transformada no decorrer da história, focalizando especialmente sua relevância em relação às narrativas verbais. Enfatizou que é a partir da prática social que o Realismo literário teria conseguido seu espaço na história, e isto de modo tão marcante a ponto de Pellegrini (2009, p.12) sugerir que ele conseguiu resistir até nossos dias, em suas diferentes formas e materialidades, mesmo diante da crise da representação aberta na literatura brasileira, sobretudo aquela produzida a partir dos anos de 1970. Deste modo, na concepção de Williams, linguagem e significação são elementos indissolúveis do próprio processo social, envolvidos permanentemente na produção e reprodução da vida. Fazendo isso, ele pôde contribuir, indiretamente, com uma hermenêutica literária que considerasse tanto o lugar histórico e material do autor e de sua obra, mas também o contexto social dos leitores, que possibilitaria novas significações ao texto induzidas pela lógica do capital cultural, ênfase também salientada por Fredric Jameson (2007).

---

30. Georg Lukács afirmou que "a valoração estética não pode ser mecanicamente separada da dedução histórica" (1968, p.59).

Os estudos marxistas, de modo geral, contribuíram para que entendamos que a linguagem da violência implique que o código linguístico moderno seja operado por uma classe ou grupo social, marcado por jogos de interesses, regulado por forças de poder, submetidos aos meios de produção e segmentado pela indústria cultural, assim como Adorno e Max Horkheimer (1986, p.57-79) bem demonstraram. Deste modo, a representação da violência elaborada pelo novo Realismo literário brasileiro pode ser entendida, inclusive, como "estratagema estético", de acordo com as palavras de Pellegrini (2009, p.34), ou seja, diz respeito à tecnologia de poder mediada por mecanismos de linguagem.

Conforme demonstram os estudos de Roberto Machado (2005), Michel Foucault também tratou sobre o nascimento da literatura em correlação com a violência moderna. Ao analisar os saberes humanos, esteve inspirado na crítica nietzschiana do niilismo da modernidade. Sua referência a Nietzsche, entretanto, esteve atrelada a escritores literários que introduziram na França não propriamente o comentário do filósofo alemão, mas seu estilo não dialético e não fenomenológico de pensamento, como foi o caso de Georges Bataille, Pierre Klossowski e Maurice Blanchot.[31] Tais escritores teriam contribuído para o tecer de uma linguagem não antropocêntrica e vazia, que seria responsável pelo desmoronamento do indivíduo, conceito e mito fundamental da ordem moderna e burguesa.[32]

---

31. Roberto Machado (2005, p.11-3) argumenta que o interesse de Foucault pela literatura, demonstrado em estudos sobre autores tão diversos como Hölderlin, Sade, Roussel, Flaubert, Mallarmé, Artaud, Bataille, Klossowski, Blanchot, para citar os mais significativos, não constituía simples ornamento ou criação autônoma em relação à sua produção histórico-filosófica, pois significou importante complemento de suas análises arqueológicas. É a partir desse estudos que Foucault (2006c, p.28-46) construiu sua interpretação da sexualidade moderna, ligando-a à morte de Deus e à experiência da linguagem.
32. Edgardo Castro (2009, p.252-3) enfatiza que, no pensamento filosófico de Foucault, teria sido a partir do século XIX, com a filologia, a formalização, o retorno da exegese e a literatura, que a linguagem fragmentou-se e, em seus

Em suas reflexões, Foucault (2006a, p.53-7) alegou que a literatura moderna tem como verdadeiros precursores o romance de terror ou o gótico inglês e francês e a obra do Marquês de Sade,[33] que aparecem no fim do século XVIII.[34] Schøllhammer (2000, p.247-8) sugeriu que Sade teria aludido a uma noção de "Realismo" literário bem anterior ao Realismo histórico de matiz burguesa.[35]

Foucault (2006a, p.53-7) argumentava que tanto no romance gótico, que logo abre espaço para a literatura fantástica, quanto na inquietante obra de Sade (que não deixava de ser uma espécie de literatura gótica também), havia, pela primeira vez, o propósito consciente, por parte dos escritores, de incorporar na escrita uma

---

interstícios, aparecera, então, a figura do ser humano. Por outro lado, com o reaparecimento da linguagem na literatura, na linguística, na psicanálise e na etnologia, anuncia que essa figura está em vias de se decompor. Nesse sentido os escritos de Bataille, Klossowski e Blanchot teriam contribuído para uma linguagem não antropocêntrica, contribuindo para a morte do ser humano e deixando vazios os limites de seu pensamento. Esses pensadores fizeram explodir a evidência originária do sujeito e surgir formas de experiências; a decomposição do sujeito, sua aniquilação e o encontro com seus limites mostram que não existia essa forma originária e autossuficiente que a filosofia classicamente supunha.

33. Sade foi tomado por Foucault (2006c, p.28-46), na esteira de Bataille, como o primeiro a criar uma linguagem transgressiva, sendo considerado um dos marcos da literatura moderna pelo fato de, em seu projeto de dizer tudo, de transgredir os interditos e ir ao extremo do possível, ter feito a linguagem repetir exaustivamente, em forma de pastiche contestador, irônico, profanador, aniquilador, esterilizante, as falas acumuladas, o que foi dito antes dele, sobretudo pela filosofia do século XVIII, no que se refere a Deus, ao ser humano, à alma, ao corpo, ao sexo etc., com o objetivo de transgredi-lo (Machado, 2005, p.70-1). A obra de Sade é, também, resposta e diálogo com o projeto e as utopias do Iluminismo. Ele derrota o otimismo das Luzes ao insistir na presença do tenebroso no chamado homem civilizado. A natureza, para ele, não é boa nem má, é amoral. E é aqui que estão seu fascínio e seu perigo.
34. Foucault considerou Hölderlin, Sade e, eventualmente, Chateaubriand como os fundadores da modernidade (Machado, 2005, p.57-8). É importante lembrar que Foucault (1999b, p.289-300) também afirmou que as "tecnologias do biopoder" ou "biopolítica" foram desenvolvidas no fim do século XVIII e durante todo o século XIX, sendo técnicas de poder não disciplinares.
35. Segundo Ian Watt (1990), o Realismo só se inaugura conceitualmente em 1811.

verdade humana do mundo representado, de tal maneira que ele se transforma em uma vivência sensível durante a leitura. Justamente nesse momento a literatura começa a aparecer como um meio não só de representar realidades, mas também de criar por conta própria uma realidade perceptiva. E isso tudo ocorria por meio do uso do medo, do terror, da inquietação e da excitação, alguns dos sentimentos que o texto poderia despertar.[36] Essas linguagens lidaram com o inumerável, o indizível, o estremecimento, o estupor, o êxtase, o mutismo, o gesto sem palavra. A questão formulada por Sade teria desaparecido no decorrer dos anos, ou acabou absorvida pelo ideal de fidelidade mimética lançado e defendido pelo Naturalismo francês, só voltando a ser tematizada no Modernismo.

Assumir a violência como primado literário nada mais é do que ecoar uma tragicidade de fundo nietzschiano, pedra de toque também acionada pelo conjunto das obras de Sade. Nelson de Oliveira (2002, p.125) argumentou que o espírito dionisíaco acampou os escritos de Marçal Aquino, deixando, no entanto, pequeno espaço para o discurso apolíneo.[37] No caso de outros escritos brasileiros pertencentes à ficção contemporânea, como Luiz Ruffato, Jorge Pieiro e Marcelo Mirisola, o apolíneo já teria sido totalmente excluído. Nos contos de Aquino, o tom dramático é notado na caracterização de personagens sempre suscetíveis à loucura ou ao envelhecimento, cerceadas pela degradação moral e social, destinadas a uma morte tanto gradual como definitiva ou em narradores-personagens que possuem memórias traumatizadas. Discordamos da opinião de que o apolíneo seja encontrado nas narrativas de Aquino, e isso pelo simples fato de que a violência ali representada não

---

36. Sabe-se que, no Ocidente, a tragédia grega já apontava para o terrível em suas relações com a natureza humana, mas Foucault (2006a, p.247-8) indicou que o precursor das narrativas literárias de terror na modernidade teria sido o Marquês de Sade.
37. O dualismo nietzchiano divide o mundo em dois elementos básicos: o apolíneo e o dionisíaco. Nelson de Oliveira (2002, p.136) sugere que o termo "apocalíptico" é preferível ao "dionisíaco" para caracterizar a literatura brasileira contemporânea.

possui positividade alguma, mas, apenas, uma perversidade generalizada, tendência dos escritos do novo Realismo brasileiro. Pereira (2012, p.3) afirmou, por exemplo, que, do ponto de vista temático, os anos de 1990 e os primórdios do século XXI, no que diz respeito às narrativas brasileiras, parecem consolidar o predomínio da degradação em todos os sentidos: violência física e moral, esgarçamento de laços familiares e afetivos, desarmonização do tecido social, caos urbano, perda de identidade do indivíduo, niilismo etc. Pellegrini reitera essa opinião ao constatar que

> O que se vê hoje como novidade, na relação entre violência e representação, são sua concretude e seus modos de manifestação: tanto a violência real quanto a representação violenta, via realismo, parecem vir de toda parte, atingindo os mais diferentes segmentos sociais e eclodindo em qualquer contexto (2012, p.38-9).

Nos artigos "A linguagem ao Infinito" e "O prefácio à transgressão", Foucault (2006a, p.47-59; 2006c, p.28-46) aponta que, assim como Sade, tanto Bataille quanto Blanchot herdaram o pensamento trágico de Nietzsche, deixando-o transparecer em suas narrativas literárias ao propor tentativas de experimentar a linguagem independentemente do sujeito que fala. A experiência radical (e trágica) da linguagem literária, formulada por Foucault, ao levar em consideração os escritos de Blanchot, está ordenada pelas noções de limite e de transgressão. O limite, para Foucault, explicado pelos comentários de Machado (2005, p.35-7), está associado à ideia de que a experiência literária, assim como a loucura, propõe ultrapassar os limites da razão concebida nos moldes cartesianos e realocar as fronteiras da loucura e da razão, recuperando a linguagem comum entre as duas, o diálogo rompido entre elas, e expressando, no limite do possível, ou no extremo do limite, uma experiência trágica do mundo e do humano.[38]

38. O que atrai Foucault na relação literatura-loucura, de acordo com Machado (2005, p.48-9), é a possibilidade de uma experiência trágica da linguagem,

Já transgressão, para Foucault (2006c, p.30-9), nada mais significa do que a profanação que não reconhece mais sentido positivo ao sagrado, experiência que está diretamente ligada à morte, e não exclusivamente à transgressão das normais morais. A transgressão, podendo ser entendida também como profanização do mundo, está profundamente integrada e persiste no projeto da modernidade. Foi no final do século XVIII e início do XIX que a língua teria deixado de ser considerada como dada ao ser humano por Deus, algo também constatado por Georg Lukács (2000, p.89-90) e Williams (1979, p.29-30) com respeito ao romance. Foucault enfatiza que foi justamente na modernidade que a linguagem precisou lidar diretamente com a morte.[39] Isso repercute nas narrativas de Aquino, em que suas personagens e narradores estão isentos de qualquer contato com o fantástico e o religioso, mas sujeitos ao tom sombrio de um mundo abandonado pelos deuses, que faz parte da própria estrutura de suas ações, precisando lidar diretamente com a violência e a morte, não apenas como dado social, mas como modo de vida. Gomes escreveu que o Realismo literário brasileiro contemporâneo apresenta a realidade por meio da mediação de um discurso, sem metafísica e sem transcendência: "A crueldade estaria então não só no tema, ou na realidade a que remete, mas também na enunciação,

---

que, em vez de subordinar a loucura à linguagem racional, como faz o saber de tipo psiquiátrico ou psicológico, enuncia seu próprio desmoronamento, seu desastre, sua derrocada, sua ruína, ao fazer a palavra literária comprometer, transgredir, subverter os códigos instituídos da língua.

39. Sabe-se, também, que na tradição da filosofia ocidental o ser humano figura tanto como o mortal quanto como o falante, e isso desde a filosofia grega antiga e do pensamento bíblico paulino. Tal percepção, no entanto, adquiriu contornos especificamente modernos nos estudos de Heiddeger, conforme demonstrou Agamben (2006, p.9-14). Na filosofia de Heiddeger, o *Dasein* é, em sua estrutura mesma, um ser-para-o-fim, ou seja, para a morte e, como tal, está sempre em relação com ela. A morte assim concebida não é como aquela do animal, não sendo, portanto, apenas um fato biológico. O animal não morre, mas cessa de viver. O *Dasein*, por sua vez, experimenta a morte em seu ser na forma de uma antecipação de sua possibilidade, notável, por exemplo, no esvaecimento contínuo do existir.

expressa pelo explícito, não abrindo, quase sempre, espaço a comentários moralizantes, edificantes ou religiosos" (2012, p.77). As figuras religiosas que aparecem nos escritos de Aquino, como no título do conto "Santa Lúcia" (1992), ou referências a pastores evangélicos, como no conto "A face esquerda" (2003) (Aquino, 2003, p.199) e no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), para citar alguns exemplos, são profanadas e ironizadas.

Constatamos, então, que o Realismo histórico se definia por sua vinculação a determinada realidade histórica, comprometendo-se com uma linguagem representativa transparente, verossímil, objetiva e distanciada, sem estetização, idealização e intervenção opinativa e julgamento moral por parte do autor, como observou Schøllhammer (2012, p.133-4). Sua realidade estava na identificação com o objeto.

1.2. Um breve histórico da relação entre ficção contemporânea brasileira e novo realismo

A compreensão parcial do processo de formação histórica da ficção contemporânea brasileira requer uma descrição sucinta sobre a inserção do Realismo literário no Brasil, que sempre esteve ligado à representação da violência. Tendo como ponto de partida o ano de 1964, início do regime militar e de transformações políticas, sociais e literárias no Brasil, e realizando demarcações geracionais – geração de ideias e não de idades – especialmente no que diz respeito aos grupos de escritores brasileiros que produziram dessa data até os dias atuais, daremos prosseguimento à discussão sobre o Realismo conjugado à nova estética literária até identificarmos onde Marçal Aquino se insere.

De acordo com Pellegrini (2007, p.149-50) e com Michelle Sales (2012, p.262), o Realismo aparece em português, vindo da França e Inglaterra, em registro literário, com Eça de Queirós, na conferência "O Realismo como nova expressão da arte", de 1871,

quinze anos depois de Jules-Champfleury ter utilizado o qualificativo "realista" para a pintura de Gustave Courbet, no artigo "Le Réalisme", de 1857, na França.[40] O escritor português defende o intuito moral, de justiça e de verdade da nova escola, que, para ele, não se restringe a um simples modo de expor, minudente, trivial, fotográfico. Ou seja, não é apenas uma técnica, mas também uma posição. No Brasil, um esboço de Realismo enquanto método já surge com o primeiro romance publicado, *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Souza: perscruta-se que a primeira grande modificação por que passa o Realismo no Brasil esteja na maneira como ele se integra às necessidades ideológicas do país, vindo do exterior.

De acordo com Bosi (1977, p.14), o Realismo literário tornou-se expressivo no Brasil a partir da década de 1930, na esteira da experiência estética do primeiro Modernismo literário. O que ele cunhou como "Realismo novo e depurado" é percebido na crônica límpida de Rubem Braga, na prosa nua de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marques Rebelo, Aníbal Machado, João Alphonsus e Dyonélio Machado. Ainda de acordo com Bosi (1977, p.15), é nesse período que teriam se enxertado os modos de dizer e de narrar mais correntes do conto contemporâneo, tais como forte concisão no arranjo da frase e alta vigilância na escolha do vocabulário.

A literatura regionalista,[41] também significativa nas décadas de 1930/1940, traçou desde seu início um mapa do país e a expectativa de conquistar seus territórios, motivada pela ideologia da identidade nacional, que, segundo Chaui (2000, p.27), pressupõe a relação com o diferente. Essa matriz social explica os temas do cangaço, da jagunçagem, dos bandos armados, dos heróis justiceiros

40. O Realismo literário de Eça de Queirós teria sofrido influência dos realistas franceses do século XIX que representaram os tipos urbanos e a vida burguesa na metrópole, como Flaubert, Balzac e Zola (Sales, 2012, p.261-2).

41. Apesar das críticas que condenam o uso de rótulos como "literatura urbana" e "literatura rural", por sustentarem um dualismo (Oliveira, 2002, p.123-4), usaremos tais termos neste estudo somente à guisa de recurso didático.

do sertão, tratados, sobretudo, nos romances da "geração de 30", que reaparecem, décadas depois, transfundidos em Guimarães Rosa, Mário Palmério, Bernardo Elis, Gilvan Lemos, e nos anos 1990, no *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz. No entanto, o uso do espaço encetado por este gênero literário declinou, em razão do processo modernizador e predatório do capitalismo, cedendo lugar a uma ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos em que o novo Realismo ganharia força de expressão. Candido destaca que

> [...] na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supra-regionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste *geral* com aquele *particular*, de tal modo que as fortes tendências centrífugas (correspondendo no limite a quase literaturas autônomas atrofiadas) se compõem a cada instante com as tendências centrípetas (correspondendo à força histórica da unificação política) (2006, p.246).

Apesar da pouca força do regionalismo, Schøllhammer (2009, p.77-8) escreve que o cenário regional nunca foi abandonado por completo, subsistindo inclusive na literatura contemporânea e sendo um dos alicerces da opção pelo Realismo.

Entretanto, desde os primeiros romances brasileiros, a cidade surge como o polo modernizador, centro de valores, hábitos e costumes, tendo como base o ideário da civilização europeia,[42] além de procurar ser reduto da legalidade, prevalecendo ali os códigos estabelecidos da lei e da ordem, mesmo que muitas vezes aparentes. Mas a mudança drástica das grandes metrópoles brasileiras ocorreria a partir das décadas de 1960/1970, como frisam Candido

42. Candido (2006, p.243) atesta que o campo literário latino-americano sofreu forte influência, desde o século XIX, da literatura francesa.

(2006a, p.243) e Pellegrini (2001, p.59), por meio de uma urbanização acelerada e desumana, incentivada pela inserção do capitalismo avançado, pela conversão do país numa sociedade industrial e pela consolidação definitiva da indústria cultural brasileira, acelerada pelas profundas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais incentivadas pelo regime militar. Essa modernização alterou as condições materiais de existência da literatura, já que iria confrontá-la com formas efetivamente industriais de produção e consumo, de grande poder e alcance, como nunca na história recente. Isso teria nítidos matizes ideológicos e também direcionaria a produção e o consumo da ficção, conformando novos temas e situações estéticas. Tal contexto gerou contradições sociais, resultando no crescimento da desigualdade social e da criminalidade, que viriam a explodir em violência, traduzidas no cinema e na literatura. Temos aqui, então, o cenário propício para a narrativa de uma geração emergente com o objetivo de responder à situação política e social do regime militar brasileiro, procurando expressão mais adequada à complexidade de uma experiência que cresceu com o pano de fundo da violência. É esta responsabilidade social que se transformou em procura de inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do Realismo histórico, acentuando-se, então, desde a década de 1970 a tendência realista das formas de narrar na produção ficcional brasileira, comprovado por Schøllhammer (2009, p.22).

Pellegrini (2001, p.59) sugere que a industrialização crescente nesse período, assinalada inclusive pelo capitalismo predatório das multinacionais, deu força à ficção centrada nos grandes centros, que incham e se deterioram – daí a ênfase na solidão e em problemas existenciais que se colocam desde então na literatura brasileira. Esta literatura desenhava uma nova imagem da realidade urbana, revitalizando o Naturalismo e o Realismo, substituindo a dicotomia entre campo e cidade pela apresentação de uma "cidade cindida" em "centro" e "periferia", em "favela" e "asfalto", em "cidade" e "subúrbio", "bairro" e "orla", ou "cidade marginal" e "cidade oficial", como notada na prosa de Rubem Fonseca.

Deste modo, é no contexto urbano, durante o regime militar e a partir da introdução no país do circuito do capitalismo avançado, que o Realismo e a violência assumiram o papel de protagonistas destacados na ficção brasileira. É nesse período que, como evidenciou Candido (2006a, p.255, 257), João Antônio e Rubem Fonseca teriam sido os propulsores do chamado "realismo feroz", que corresponde à era de violência em todos os níveis do comportamento, agredindo o leitor pela violência dos temas e também dos recursos técnicos,[43] ao mostrar, de modo cru e brutal, a vida do crime e da marginalidade. Ainda de acordo com Candido (2006a, p.257), nesse tipo feroz de Realismo a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada.

O que nos interessa nesta discussão é saber que "a violência catalisa na passagem pelo regionalismo a renovação dos moldes do Realismo do século XIX e, posteriormente, encontra no Neorrealismo um estilo mais adequado à complexidade da experiência social (urbana) do século XX" (Schøllhammer, 2000, p.236). Mas de que maneira o novo Realismo poderia ter se ajustado à experiência urbana brasileira, da segunda metade do século XX e início do XXI? Segundo António Pita (2012, p.16), o regresso à realidade, proposto pelas novas reconfigurações de feição realista, não supôs retornar ao Realismo do século XIX, mas distanciou-se da captação fotográfica do mundo e colocou a questão da história e da historicidade no primeiro plano do devir histórico e social. Michelle Sales, por sua vez, aferiu que essa nova arte aponta, desde suas origens, para "a insuficiência da teoria do Realismo em representar a

43. Sobre a agressão do "realismo feroz" aos seus leitores, Candido afirmou: "Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado" (2006a, p.257).

realidade e a necessidade de afirmar-se enquanto arte e não como discurso científico e fotográfico da vida social" (2012, p.265).[44]

Depois do período de regime militar, que sufocou a cultura brasileira durante vinte anos (1964-1984), o modelo cientificista, aristotélico-cartesiano e positivista, apesar de nunca ter sido evidentemente hegemônico no Brasil, foi colocado em xeque pela literatura brasileira contemporânea. A capacidade humana de, por intermédio da razão, estabelecer um mundo justo e pacífico, conceitos pautados no "imaginário autoritário", da suposta *ordem*, e no "imaginário providencialista", do suposto *progresso* do Estado-nação brasileiro (Chaui, 2000, p.93), foi questionado mais abertamente, na época do Estado militar, por autores como Ignácio de Loyola Brandão, Moacyr Scliar, Márcio Souza, Domingos Pellegrini Jr.; outros o fizeram por metáforas e hipérboles, como Sérgio Sant'Anna, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, todos ressaltados por Oliveira (2002, p.125-6).

Após conferir os referenciais políticos, históricos e literários, por meio de Pellegrini (2001, p.54) comprovamos que a ficção contemporânea brasileira é aquela que vem se produzindo a partir da década de 1970. Este decênio, de acordo com Schøllhammer (2000, p.243) apresentou três tendências que perfilavam as abordagens literárias em relação à situação sociopolítica urbana do século XX:

a) surge uma prosa engajada em torno do tema da luta contra o regime militar e a clandestinidade, de cunho memorialista e

44. Ainda sobre a crítica do novo Realismo literário quanto à objetividade científica da arte realista, Vera Lúcia Follain de Figueiredo ressalta que "a convicção, manifesta no romance moderno, de que antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica à própria pretensão do narrador de representar a realidade, aponta para a crise do ato mesmo de narrar, doravante colocado sob suspeita, já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido. Esse ceticismo, diante da possibilidade de uma representação objetiva, acentuou-se ao longo do século XX, colocando em xeque a estética realista" (2012, p.121).

autobiográfico, com títulos como *A casa de vidro* (1979), de Ivan Ângelo, *O calor das coisas* (1980), de Nélida Pinõn e *Os carbonários* (1980), de Alfredo Syrkis;

b) populariza-se uma nova tendência, o Neorrealismo jornalístico, inspirado nas reportagens da imprensa, que retratava, por meio da ficção, os fatos reais da violência criminosa, driblando as restrições impostas pela censura das redações dos jornais do país, expresso em livros como *Pixote, a lei do mais fraco* e *Lúcio Flávio – passageiro da agonia*, ambos de José Louzeiro, e *A república dos assassinos* (1976), de Aguinaldo Silva;[45]

c) fortalece-se uma vertente denominada por Alfredo Bosi (1977, p.15-8) de "brutalismo" – consagrada por Rubem Fonseca,[46] já em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros.* Bosi (1977, p.18-9) afirmou que o brutalismo se formou nos anos 1960, tempo em que o Brasil passou a viver nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas e renovadas opressões, em um contexto no qual a sociedade de consumo é sofisticada e bárbara. A narrativa brutalista teria sido característica de Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, João Antônio, de alguns escritos de Luiz Vilela, Sérgio Sant'Anna, Manoel Lobato, Wander Piroli, contistas que escreveram para o Suplemento Literário de Minas Gerais, de Moacyr Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento, além de alguns textos quase-crônicas do semanário carioca *O Pasquim*. Assim, fenômenos como as cidades inchadas e a favelização das periferias seriam expressos pela brutalidade e pela construção de personagens vazias, apáticas e anódinas, marcas da "geração pós-64".

---

45. O Neorrealismo jornalístico teria sido uma reação ao Ato Institucional 5, de dezembro de 1968, que impôs um regime de censura contra a liberdade de expressão (Schøllhammer, 2007, p.34). Ele teria resultado no romance-reportagem, gênero vivo até hoje.

46. Pellegrini (2008a, p.184) ressalta que Rubem Fonseca foi o responsável pela consolidação do gênero policial no Brasil, revelando em seus escritos uma brutalização da vida urbana como denúncia implícita das condições violentas do próprio sistema social, em plena ditadura.

O brutalismo trata de um tipo de representação da violência em que esta é exacerbada pelo discurso, que tematicamente privilegia o excesso, o desvio moral, a perversão, o crime, a natureza hedionda de certas práticas sociais, ao mesmo tempo que, do ponto de vista formal, constituem-se como narrativas fragmentárias, nas quais predominam, não raro, uma sintaxe fraturada, períodos curtos, descontinuidade das cenas, ações e circunstâncias etc. Nas palavras de Schøllhammer (2009, p.26-7), o brutalismo, inspirado no Neorrealismo norte-americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammet, caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais, corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora por seu particular "realismo cruel". Candido (2006a, p.253), por sua vez, expressou que o timbre das décadas de 1960/1970, anos de vanguarda estética e amargura política, foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, tais como: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de cortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.

Chaui (2000, p.29) resume um dos pilares estabelecidos no Brasil a partir da década de 1980, depois do término do regime militar: nação e nacionalidade[47] se deslocam para o campo das

47. Chaui (2000, p.14) explicita que a ideia de "nação", entendida como Estado-nação e definida pela independência ou soberania política e pela unidade

representações já consolidadas – que não são objeto de disputas e programas –, tendo a seu cargo diversas tarefas político-ideológicas, como legitimar a sociedade autoritária brasileira, oferecer mecanismos para tolerar várias formas de violência e servir de parâmetro para aferir as autodenominadas políticas de modernização do país. A sofisticação tecnológica e o avanço da indústria de bens culturais, convivendo com desigualdades socioeconômicas de fundo, contribuíram para que traços formais, mudanças de estilos e incorporação de conteúdo fossem definidos pela literatura brasileira. A cultura e a literatura brasileira se renderam a uma articulação global, em detrimento da dimensão nacional, fixada pela legitimação da lógica da mercadoria, fenômeno constatado por Jameson (2007, p.14). A produção cultural e literária atesta as contradições que se operam na sociedade. É esta sociedade contraditória o alvo do novo Realismo.

O estabelecimento da indústria da cultura e do mercado editorial propiciou o surgimento e a proliferação cada vez maior de um tipo de "bens" e de "produtos" literários, interferindo não somente no consumo, mas também na própria produção do texto, já que o autor teria sido transformado em um produtor trabalhando diretamente para esse mercado, escrevendo para leitores/consumidores, como pontua Pellegrini (2001, p.62-3). Como exemplo, Pellegrini (2008b, p.143-7) e Fernanda Massi (2011, p.49-72) citam o crescimento do gênero de narrativas policiais genuinamente nacionais,[48]

---

territorial e legal, é uma invenção histórica recente. Apesar de a palavra ser de origem latina, *narcor* (nascer), um conceito biológico, já usada pelos romanos no final da Antiguidade e início da Idade Média, sua acepção moderna apareceu no vocabulário político no século XIX. De 1830 a 1960, a ideia de nação foi associada a território (1830/1880), língua, religião e raça (1880/1918) e à consciência nacional, definida por um conjunto de lealdades políticas (1950/1960) e regida por uma elite cultural.

48. O primeiro romance policial brasileiro foi *O mistério*, publicado como folhetim em 1920, no jornal carioca *A Folha*, de autoria coletiva, alternando-se na redação dos capítulos Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros de Albuquerque e Viriato Corrêa. Nos anos 1930, a Livraria Globo Editora, de Porto Alegre, lançou a *Coleção Amarela*, que de 1931 a 1934 publicou 158 volumes,

de origens europeias, acelerado pós-regime militar e transplantado para o Brasil graças ao mercado editorial e à formação de uma massa leitora. Alguns contos de *Famílias terrivelmente felizes*, como "Matadores" (1991), "Echenique" (2001) e "A face esquerda" (2002), além dos romances *Cabeça a prêmio* (2003), *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005) e *O invasor* (2011), são exemplos de narrativas elaboradas por Marçal Aquino que dialogam com o gênero policial.

Com a redemocratização do país, discurso político-ideológico acionado pela elite da sociedade autoritária brasileira, o processo literário encontrou novos rumos, dentro de um processo impulsionado pela abundância de informações, por uma nova relação com o tempo e o espaço, com a multiplicação de estímulos e referências reais, imaginárias e simbólicas, com a proliferação de imagens e simulacros, de novas tecnologias (novas plataformas de visibilidade da escrita) tendo como consequência a dimensão híbrida da prosa, resultante da interação entre literatura e outros meios de comunicação, principalmente entre meios visuais, como fotografia, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral, considerando que a heterogeneidade é uma das marcas do Neorrealismo, nas palavras de António Pedro Pita (2012, p.16). A intercalação da primeira e terceira pessoas do discurso, como acontecem nos contos "Matadores", "Onze jantares" e "A família no espelho da sala", o uso de recortes que propiciam a fragmentação das narrativas, os inúmeros focos narrativos e as articulações dinâmicas das vozes narrativas são técnicas literárias usadas por Aquino em *Famílias terrivelmente felizes* que interagem com as do cinema.

Após o exercício da força militar no período da ditadura, a ficção abandonou seu tom radical de resistência política e ideológica, expresso em seus testemunhos, confissões, romances-repor-

---

nenhum deles de autor brasileiro. *O mistério dos MMM*, surgido em 1962, produção nacional, agrupava escritores como Lúcio Cardoso, Herberto Salles, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Antônio Callado, Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz e José Condé (Pellegrini, 2008b, p.146-7).

tagens, "grandes narrativas" (que tentavam dar explicações coesas da realidade vivida e/ou observada), comprometidas com a esquerda política. Outros temas foram introduzidos, todos ligados ao universo urbano: a questão das minorias (mulheres, negros, homossexuais),[49] drogas, violência e AIDS. No entanto, apesar dessa tendência do movimento político "pós-abertura", as mulheres são sempre depreciadas nos contos reunidos em *Famílias terrivelmente felizes*. Há uma narrativa no conto "Jogos iniciais" que sugere a possibilidade de uma relação homossexual (Aquino, 2003, p.50-1), tema secundário em todo o livro. Os negros, por estarem no imaginário cultural brasileiro associados ao bandido e ao marginalizado social, caracterizam algumas das personagens de Aquino, como é o caso do protagonista Nego, do conto "Santa Lúcia", ou Zizinho em "A face esquerda", "um negro bonito, de traços delicados, quase femininos" (Aquino, 2003, p.194).

De acordo com Schøllhammer (2009, p.36-9), as seguintes marcas podem ser encontradas facilmente na nova geração literária da década de 1990, apesar de não haver qualquer tendência nítida que unifique todos, nem qualquer movimento programático com o qual o escritor estreante se identifique:

a) o uso da nova tecnologia de computação e das novas formas de comunicação via Internet, encontradas na preferência pela prosa curta, pelo miniconto e pelas formas de escrita instantâneas, os *flashes* e *stills* fotográficos e outras experiências de miniaturização do conto, recursos acionados, por exemplo, nos escritos de Dalton Trevisan;
b) o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970;
c) a intensificação do hibridismo literário durante a década de 1990, que gera formas narrativas análogas às dos meios

49. As minorias apareceriam como segmentos sociais no movimento político "pós-abertura" (Pellegrini, 2001, p.60).

audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi;[50]

d) o apelo ao pastiche e aos clichês de gêneros considerados menores como o melodrama, a pornografia e o romance policial – todos explorados por Marçal Aquino em seus contos.

A "geração 00", seguindo essa esteira, teve como estreantes, selecionados por Schøllhammer (2009, p.147), Daniel Galera, Santiago Nazarian, Michel Laub, Cecília Gianetti e Verônica Stigger, dentre outros, cujas obras ainda carecem de estudos e comentários críticos mais aprofundados. Em resumo, Schøllhammer propôs que "para os artistas da nova geração, a violência e o mundo do crime têm promovido a abordagem do real como um fato referencial presente na obra" (2007, p.44). Também afirmou que a nova geração literária dos anos 1980/1990 teria rompido definitivamente com o mito da cordialidade, ou seja, da não violência brasileira, e com a figura da malandragem (Schøllhammer, 2007, p.50).[51]

Em suma, a partir da década de 1980 até os dias atuais, a ficção contemporânea brasileira teria assimilado o *status quo*, oscilando, assim, entre resistência e assimilação, como notou Pellegrini (2001, p.62-3). Se a resistência à ditadura militar deu lugar à resistência às estruturas sociais hegemônicas, como é o caso dos discursos branco, masculino e cristão, por outro lado, a ficção brasileira assimilou a lógica de mercado. Por isso Pellegrini (2008a, p.181-2) admite que o Realismo seja caracterizado na raiz pela ambivalência, apontando de modo paradoxal ao mesmo tempo para o protesto e para a

50. O hibridismo literário foi um recurso literário utilizado nos anos 1970 tanto por Ricardo Ramos quanto por Roberto Drummond.

51. Sobre o fim do malandro como figura dinâmica na integração social e explicativa do crime, João Cézar de Castro Rocha (2004) sugere observar produções artísticas, literárias e culturais recentes, como as músicas de rap dos Racionais MC's, o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997), e, em particular, o romance de Ferréz *Manual prático do ódio* (2003), que teriam superado tanto a ginga malandra como o ódio individual do "Cobrador", de Rubem Fonseca.

anuência, para a denúncia e a conivência. Afinal, o novo Realismo literário se constitui como uma linha de produção no mercado editorial e cultural. Essa ambivalência daria margem à representação de formas variadas de crueldade, expressa na convivência simbólica entre civilização e barbárie, por mais controversos que sejam esses termos, no trânsito literário por espaços de exclusão (como cortiços, favelas e casa de pensão).

No caso da literatura brasileira contemporânea, ocorre um refluxo constante de "cobranças do real" (Chiara, 2004, p.24). Pellegrini (2012, p.39) assim sugere:

> Especificamente no Brasil, o Realismo vem acompanhando, em longo percurso e com modificações significantes, as alterações da sociedade de regimes políticos, que passaram da aparente circunspecção e conservadorismo do império agrícola às agitações industriais modernistas, para atravessar depois duas ditaduras "modernizantes" e ingressar, com a volta de democracia, na era de livre mercado e da imagem eletrônica.

Pellegrini (2007, p.138-9) usa a expressão "realismo refratado" para designar as principais marcas do Realismo contemporâneo: composto pela convivência múltipla de técnicas de representação, tais como a fragmentação e estilização, colagem e montagem, e que traduzem as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea, como caos urbano, desigualdade social, abandono do campo, empobrecimento das classes médias, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, gerido por uma concepção política neoliberal e integrado na globalização econômica. Elementos como esses são constantes nos contos de *Famílias terrivelmente felizes*, seja como ideologia,[52] seja como prática discursiva e de poder.

---

52. Ricoeur afirma que "a ideologia é um fenômeno insuperável da existência social, na medida em que a realidade social sempre possui uma constituição

De acordo com Chiara (2004, p.25), o novo Realismo literário brasileiro propõe um novo modo de compreender e interpretar a realidade, admitindo a precariedade da percepção humana com relação à multiplicidade de um real sempre inalcançável, inabordável, intraduzível, uma realidade presente conturbada, entendida de modo contraditório e paradoxal, como se apresentasse fendas desconexas, isentas de quaisquer possibilidades redentoras ou libertadoras, mas convertendo essa limitação e finitude em organização, sentido e forma discursiva.

Coutinho (1968, p.159) salienta que, primeiro o Romantismo e depois o Realismo, por meio de seus representantes, foram importantes no trabalho de criação, consolidação e apuramento conceitual da literatura brasileira, desde o século XIX até sua fase de maturidade, no século XX. Isso está de acordo com o que

---

simbólica e comporta uma interpretação, em imagens e representações, do próprio vínculo social" (1988a, p.75). Concordamos também com Ricoeur (1988a, p.68-71) quanto aos cinco traços da ideologia: a) a ideologia é justificadora, ao promover a onda de choque do ato fundador, do mito, perpetuando-o além de sua energia, para além do período de sua vigência; b) a ideologia é dinâmica, dependente da motivação social, motivada pelo desejo de demonstrar que o grupo que a professa tem razão de ser o que é; c) toda ideologia é simplificadora e sistemática. Ela dá uma visão de conjunto do grupo, e também da história e do mundo, ao mediatizar a memória dos atos fundadores e os próprios sistemas de pensamento; d) a ideologia é operatória, ou seja, o código interpretativo de uma ideologia é mais algo em que os homens habitam e pensam do que uma concepção que possam expressar. Ela opera atrás de nós, e é a partir dela que pensamos. A possibilidade de dissimulação, de distorção, que se vincula a Marx, à ideia de imagem invertida de nossa própria posição na sociedade, procede dela; e) a ideologia possui um estatuto não reflexivo e não transparente. Se toda interpretação se produz em um campo limitado, a ideologia opera um estreitamento nesse campo com referência às possibilidades de interpretação, promovendo o "enclausuramento" e a "cegueira ideológica". Assim, enquanto os três primeiros traços da ideologia afirmam seu papel mediador, os dois últimos corroboram sua função particular de dominação. Ricoeur (1988a, p.72) deixa claro que a ideologia-dissimulação interfere em todos os outros traços da ideologia-integração. Chaui considera a ideologia como "um sistema coerente de representações e normas com universalidade suficiente para impor-se a toda a sociedade" (2000, p.28). Nesta última definição, vale considerar a produção histórica de efeitos de verdade.

Schøllhammer (2009, p.11-5) propôs, ao sugerir que existe um paradigma fundador na literatura brasileira contemporânea, constituindo uma "demanda de realismo". Essa necessidade não se expressa no retorno às formas de Realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva. Ele chama de "demanda de presença" um traço que, para alguns – Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira, Fernando Bonassi, entre outros –, se evidencia na perspectiva de uma reinvenção do Realismo, à procura de um impacto estético numa determinada realidade social, ou na busca de refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo.

Mas é importante captar também que, se o Realismo, conformado à ficção brasileira contemporânea, apresenta múltiplas e novas refrações, tem caminhado, de acordo com os estudos de Pellegrini (2012, p.39), *pari passu* com a violência, constituindo-se não apenas como dado para a compreensão da própria dinâmica social brasileira, mas também como representação, nutrindo a movimentação específica da produção cultural e literária. Violência e representação, ao se submeterem atualmente às novas condições de vida geradas por uma sociedade autoritária, equipada por um sistema técnico, industrial, científico e informacional, possuem modos de manifestação mais eficazes se comparadas a outros tipos de realismos literários, já que parecem vir de toda parte, atingindo os mais diferentes segmentos sociais e eclodindo em qualquer contexto, conforme observação de Pellegrini (2012, p.39-40).

Enquanto representação, pode-se afirmar, ainda com base em Pellegrini (2012, p.40), que as narrativas da violência constituem uma espécie de "normalização" estética do lado mais trágico da sociedade brasileira, e isso por meio da insistente reiteração do conflito, do confronto, da crueldade e da barbárie. A produção cultural e literária brasileira utiliza-se da violência como matéria-prima para a conquista de leitores que já estão habituados com ela, em razão da história do país e de suas convivências com estruturas sociais de dominação. Assim sendo, a representação literária da

violência, via linha de produção do novo Realismo, traz a ressignificação da própria violência.

Na violência crônica da contemporaneidade não há positividade, nem sequer maniqueísmo que estabelece e hierarquiza o bem e o mal, mas simplesmente perversidade incorporada ao cotidiano, dirigida não para uma cultura pública, que está deteriorada nas sociedades ocidentais modernas, conforme ressaltado pelos estudos de Sennett (1988), e sim para a vida íntima. Quando os contos de Aquino enfatizam a violência exterior (física e social) voltando-se para o interior (psicológico) das personagens, expressam essa lógica sugerida pelo sociólogo estadunidense. Talvez por isso os textos de Aquino lidem com os problemas sociais do país, como questões relacionadas ao crime, à corrupção e à miséria, não excluindo de suas reflexões a dimensão pessoal e íntima. Como exemplo da estetização de uma violência crônica, que vai do exterior para o interior de suas personagens, encontramos o estado de envelhecimento dessas como sinal das marcas do tempo, a construção de espaços borrados e embaçados que indicam uma realidade visualmente poluída e que fere simbolicamente o bem-estar das pessoas, quebras de relacionamentos caracterizados por personagens que não trocam olhares nem palavras, por narradores traumatizados por lembranças da violência e que aventam insistentemente a catástrofe dos sujeitos, e personagens perturbadas, com laços sociais rompidos, como neste trecho do conto "Onze jantares":

> Ela olhava para o teto do quarto. E ele, deitado de lado, olhava a janela. O lustre, as manchas provocadas pela umidade e os desenhos de papel de parede, era o que ela via com os seus olhos castanhos. Ele procurava uma nuvem no pedaço de céu visível, mas a tarde estava enfumaçada, branca (Aquino, 2003, p.17).

Apesar dos elementos complexos que dificultam nossa análise sobre a violência e sua representação na nova ficção brasileira, é cuidadoso enxergar esse novo Realismo como "recurso narrativo rico e renovável, necessário à expressão de uma singularidade social

e cultural de bases próprias que, no momento presente, emerge do terreno propício adubado pela urgência e necessidade históricas nacionais" (Pellegrini, 2007, p.153). Se Coutinho (1968, p.160) defende o desenvolvimento contínuo da consciência literária no sentido de nacionalização, em consonância com o próprio envolver da consciência nacional, argumentando isso em sentido positivo, podemos girar seu argumento ao contrário, e supor, com base na ideia que estamos construindo até aqui, que, se a literatura brasileira foi formada com o processo de nacionalização, então essa estética, desde sempre, deixa transparecer em sua consciência e em sua estrutura os interesses de um Estado e de uma sociedade autoritária.

Como novidade, a ficção brasileira contemporânea traz as marcas de uma memória histórica formada a partir do regime militar, acarretando ruptura entre passado e futuro e produzindo uma proposta para o país, regida pelo princípio democrático e pelo capital predatório, ambos traçados por uma economia neoliberal. Quando a sociedade se modifica, os traços dessa transformação ficam plasmados na linguagem. De acordo com Nicolau Sevcenko (1995, p.244), ao comentar sobre literatura e sociedade brasileira, toda mudança profunda de quadros mentais é traduzida no universo simbólico mais do que qualquer outro. Segundo ele, a opção pela literatura é capaz de amalgamar e harmonizar o material heterogêneo, oferecendo uma solução simbólica para a crise social, pelo próprio fato de consumir e uniformizar os antagonismos de que ela se nutria. Os fatos históricos são transformados em fatos literários, sendo, nada mais, nada menos, que opções históricas, políticas e hermenêuticas.

Candido, por sua vez, atestou que "a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas" (2004, p.17), cumprindo uma função singular na sociedade brasileira. Schøllhammer (2009, p.10-2) escreveu que a literatura contemporânea não é simplesmente uma escrita atual ou do momento, mas um fazer que se impõe de alguma forma, que tem urgência, que é iminente, que insiste, obriga e impele, ou seja, que se coloca de alguma maneira

diante da realidade social contraditória em que se encontra. Também, como nossa análise crítica de *Famílias terrivelmente felizes* irá constatar, é uma escrita que age para "se vingar" do vulto constante da morte ou dos mecanismos sociais e literários de controle hegemônicos, sabendo que o passado já está perdido e o futuro só poderá ser construído por intermédio de uma ação intempestiva. Mas essa vingança, nas narrativas de violência de Aquino, não ocorre por meio de uma proposta simbolicamente revolucionária: é motivada pelo ressentimento contra a ordem social e política existente, como a análise crítica dos contos sobre os artefatos urbanos deixará nítido.

O realismo identificado nos contos de Aquino objetiva expressar o "real", o meio e o humano, em simbiose, pontos verificados por Meneses (2011, p.36), e busca interpretar a ação humana no ambiente social em que se encontra. É importante lembrar, quanto à posição das narrativas de *Famílias terrivelmente felizes*, que a partir da década de 1980 encontramos um novo perfil do crime pesado, marcado pelo aperfeiçoamento do tráfico de drogas, pelos sequestros, assaltos a meios de transporte e bancos. A insegurança nas ruas teria aumentado em razão dos assaltos armados e da aceleração dos latrocínios e dos assassinatos. Deste modo, "o bandido dos novos tempos é um frio assassino ou um soldado do tráfico ainda em plena adolescência, sem os valores de honra e a ética marginal do seu antecessor na malandragem" (Schøllhammer, 2007, p.38).[53] Este é um dos pontos que contribuíram para a mudança da violência urbana brasileira.

53. O *ethos* do malandro brasileiro foi expresso por figuras como a do "bom bandido", herói popular de matriz europeia, vingador de sua classe e de sua gente, inspirado no cangaço a partir dos anos 1960 e destaque na filmografia do Cinema Novo, e do "malandro", de posição simpática e idealizada, ligado à criminalidade, marca registrada em incontáveis composições de música popular, especialmente o samba. A época o identifica em nomes como *Mineirinho*, *Carne Seca*, *Sete Dedos*, *Rainha Diaba* e *Cara de Cavalo*. A malandragem baseia-se no humor irreverente, na simpatia constante, no desafio irresponsável a qualquer autoridade, na valorização de espaços e práticas estranhas ao

1.3. A violência do cupim e seus efeitos nas representações literárias das famílias brasileiras

Nossa preocupação neste livro não é com a violência explícita ou devastadora, como exposta, por exemplo, na obra *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, nem com a "brutalidade monstruosa" (Pellegrini, 2008a, p.187) ou o "realismo brutal e cruel" (Gomes, 2012, p.71-89) verificados no romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins.

Estamos interessados, no entanto, no tipo de violência que ocorre silenciosa e sorrateiramente, assim como um cupim que corrói a madeira sem que ninguém perceba, capaz de corromper o conceito moral, político e existencial de felicidade por dentro, conforme expresso na epígrafe de *Famílias terrivelmente felizes*, "Nada corrompe mais do que a felicidade". É a violência do cupim, patrocinada pelo Estado e pelas famílias tradicionais brasileiras, que aparece em destaque na obra de Marçal Aquino, agindo na própria tecitura das relações entre as personagens. Norbert Elias (1993, p.193-274) nos ajuda a perceber esse tipo de ação violenta, ao considerar que, nos tempos modernos, os comportamentos foram pacificados, já que os impulsos agressivos estão refreados, recalcados, por se tornarem incompatíveis com a diferenciação cada vez maior das funções sociais que aos poucos emergiram e também com a monopolização da força pelo Estado moderno. Deste modo, teria ocorrido o autocontrole, tanto no nível social quanto no psíquico individual.

Feliz ano novo (1975), de Rubem Fonseca, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e também *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella, apresentam violência comparável àquela das "sociedades primitivas" conforme os termos hobbesianos, ou seja, sendo a satisfação da pulsão violenta autorizada apenas pela

---

mundo do trabalho ou da disciplina produtiva (Pellegrini, 2008a, p.181-3, 189-90).

premência do presente imediato, somada a uma barbárie circunscrita pela lógica do capital e da razão instrumental a ele vinculada. Segundo Pellegrini (2008a, p.197-8), é possível fazer uma leitura da narrativa de Varella aplicando os conceitos sociológicos de Elias, justificando, assim, o clima de violência pacificada encontrado em toda a narrativa. No entanto, sinalizamos que a teoria de Elias seria mais bem aplicada na análise dos contos de Marçal Aquino do que na obra de Varella, e isso por pelo menos dois motivos: o primeiro deles é que *Estação Carandiru* não se trata propriamente de uma obra ficcional, mas de um livro-reportagem, memorialismo documentário, fundindo escrita confessional e registro documental da realidade carcerária brasileira, influenciada pelos novos tipos de narrativas urbanas surgidas no Brasil dos anos 1990. A ficção parece "suavizar" ainda mais a representação da violência, pois, no senso comum, ela soa como história inventada, simples metáfora da vida real, podendo nem sempre acontecer de fato, enquanto as narrativas pretensiosamente "históricas" e "reais" são consideradas como verdadeiras, factuais, próximas a relatos jornalísticos.

O segundo motivo, e o mais importante: Varella propõe uma visão pedagógica dos fundamentos da experiência humana quase em estado "primitivo", comparando os homens (presidiários) com animais (macacos), anterior à constituição do indivíduo como ser apto a viver com dignidade em uma sociedade justa, como notado por Pellegrini (2008a, p.202). Varella tenta denunciar uma barbárie administrada pelo Estado em um espaço concentrado (a prisão). Aquino, por sua vez, vale-se do referencial de uma sociedade brasileira que supostamente caminhava rumo à justiça e a uma democracia libertadora, em um contexto pós-regime militar, submetida às bases neoliberais e modernas voltadas para uma reconstrução política e social do país. *Famílias terrivelmente felizes* denuncia quão falsos e apodrecidos são esses princípios "humanizadores" e os chamados "direitos humanos".[54] Lynn Hunt, ao comentar sobre

54. Hunt escreveu que "os direitos humanos requerem três qualidades encadeadas: devem ser *naturais* (inerentes nos seres humanos), *iguais* (os mesmos

o mito dos direitos humanos, forjados no final do século XVIII, expressou:

> A noção dos direitos humanos trouxe na sua esteira toda uma sucessão de gêmeos malignos. A reivindicação de direitos universais, iguais e naturais estimulava o crescimento de novas e às vezes fanáticas ideologias da diferença. Alguns novos modos de ganhar compreensão empática abriram o caminho para um sensacionalismo da violência. O esforço para expulsar a crueldade de suas amarras legais, judiciais e religiosas tornava-a mais acessível como uma ferramenta diária de dominação e desumanização. Os crimes inteiramente desumanos do século XX só se tornaram concebíveis quando todos puderam afirmar serem membros iguais da família humana (2009, p.214).

A obra de Aquino, em vez de apresentar personagens que vivem apenas em um estado primitivo de guerra constante, como interpretou Pellegrini (2012, p.44) ao analisar o conto "Boi", mostra também a experiência de uma violência pacificada, sancionada pelos direitos humanos a partir do contexto da cultura ocidental moderna e do Brasil pós-regime militar, supostamente livre. Se, naquele conto, a violência do homem primitivo parece sondar o embate entre as duas personagens principais (Boi e Eraldo), por outro lado a violência patrocinada pelo Estado e pelas classes dominantes perpassa, como pano de fundo, os cenários, o enredo e os ambientes da narrativa. Uma das cenas finais, em que Boi é acordado por trabalhadores da construção civil e solicitado a retirar-se de seu barraco, não tem qualquer coisa de "primitivo"; ao contrário, possui traços de uma violência urbana moderna, diante da qual o sujeito não consegue sequer guerrear com suas próprias

---

para todo o mundo) e *universais* (aplicáveis por toda parte)" (2009, p.19). A igualdade, a universalidade e o caráter natural dos direitos ganharam expressão política direta pela primeira vez na Declaração da Independência dos EUA, de 1776, e na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789.

armas, pois não há escolha a não ser ceder aos interesses das grandes empresas capitalistas:

> As batidas se repetiram. Uma voz ordenou que saísse. Ele obedeceu. Estava habituado a obedecer ordens. De qualquer um.
>
> Saindo do barraco, protegendo os olhos da claridade com o antebraço. E, mesmo sabendo que era inútil, puxou a porta atrás de si, ocultando o corpo de Eraldo. Fora, notou que os homens usavam capacete. Amarelo. A mesma cor do macacão que vestiam.
>
> "Você vai ter que se mandar daqui", disse um. "Vamos fazer obras no viaduto".
>
> Boi percebeu que outros homens, também de macacão, iniciavam a instalação de um andaime na encosta.
>
> "Obras de reforço na estrutura", o sujeito explicou. "Vai ficar interditado por uns três meses".
>
> "E a minha casa?", Boi conseguiu balbuciar.
>
> Os homens riram.
>
> "Vai tudo pro chão daqui a pouco", disse aquele que parecia comandar o grupo. "Você tem cinco minutos para tirar suas coisas daí". (Aquino, 2003, p.190-1)

É com base na tecnologia dos direitos humanos e em nome de uma devoção moral e cívica que mecanismos de controle dirigidos pelo Estado, documentos nacionais e internacionais (julgar e punir) e ações policiais (vigiar e prender) disciplinariam principalmente os sujeitos inseridos na marginalidade urbana brasileira. Mas é bom salientar que, em razão do esvaziamento da vida pública e da intensificação da vida pessoal (Sennett, 1988, p.30), marcas visíveis da segunda modernidade,[55] a opressão social, que antes era majorita-

55. O sociólogo alemão Ulrich Beck (2010, p.12-3) distingue entre "primeira modernidade" e "modernidade tardia", ou, dito de outra forma, "modernização da tradição" e "modernização reflexiva", sendo esta última expressão para conotar a fase marcada pela modernidade voltando-se sobre si mesma.

riamente infligida pelo Estado, passa a ser operada também dentro das famílias brasileiras, em seus diversos modelos.[56] Enquanto Varella parece compreender a prisão como importante reduto urbano que potencializa a violência legitimada pelo Estado e pelo capital, Aquino narra a violência que permeia as veias, visíveis e socialmente invisíveis, os entremeios e especialmente as margens, das cidades brasileiras. Ao passo que Varella parece atribuir a agência da barbárie ao Estado, os contos de Aquino sugerem que a violência enfincada na sociedade brasileira é aquela patrocinada e estimulada seja pela ideologia do Estado ou pelo ideal de família burguesa. Assim, a cultura da personalidade brasileira é reafirmada por meios de atos individuais de violência. O comportamento humano expressa que, se o Estado pode atuar de modo democrático por meio da violência, também o podem seus cidadãos. Dessa maneira, a democracia da violência está impregnada nas subjetividades das personagens de *Famílias terrivelmente felizes*, sejam elas principais, sejam secundárias.

Tendo em vista o pano de fundo histórico e social, os contos de *Famílias terrivelmente felizes* trazem referências à sociedade brasileira dos anos precedentes ao fim do regime militar (1964-1984) e que buscou a (re)abertura democrática, contexto agravado pela

---

Enquanto aquela floresceu entre os séculos XVIII e XIX, dissolvendo a sociedade agrária estamental e, ao depurá-la, extraindo a imagem estrutural da sociedade industrial, a "segunda modernidade", a partir do século XX, dissolve os contornos da sociedade industrial, produzindo outra configuração social, sendo marcada pela produção social de riscos, ou seja, problemas e conflitos surgidos a partir da proteção, da definição e da distribuição de riscos científico-tecnologicamente produzidos.

56. Arendt (2010, p.33, 85) argumenta que, enquanto a esfera privada diz respeito aos domínios da família e do lar (*oikia*), a esfera pública se refere ao domínio político (*pólis*). Ambas existiam separadas, pelo menos desde o surgimento da antiga cidade-Estado. No entanto, com a eclosão da esfera social, que não é privada nem pública, e da era moderna, as duas se extinguiram. A esfera pública teria se tornado uma função da esfera privada; esta, por sua vez, é a única preocupação comum que restou.

perda cultural da vida e do espaço público,[57] como pode ser notado, por exemplo, na resultante privatização do público,[58] algo reforçado em muitos dos contos de Aquino, como apontaremos mais adiante. Por causa da violação da vida pública, as pessoas tentaram fugir das estruturas de dominação, como a rede de vigilância governamental organizada pelo Estado militar. Se "a vida numa instituição só tem sentido se refletir o eu" (Sennett, 1988, p.404), o Estado não reflete o eu do indivíduo, mas apenas o da classe dominante. As classes inferiores são deixadas de lado. O caminho encontrado pelos marginalizados e invisibilizados sociais, então, foi recorrer aos domínios privados e íntimos da vida, como a família, a fim de estabelecer algum princípio de ordem na percepção da personalidade. O compartilhar de pessoas que tenham a mesma estrutura motivacional ou uma mesma vida impulsiva, um "sentimento de comunidade formado pelo compartilhar de impulsos" (Sennett, 1988, p.378), é buscado com vistas à satisfação dos desejos secretos

57. Sennett (1988, p.319-21) argumenta que falar do fim da vida pública é falar: 1) de uma consequência, extraída de uma contradição na cultura do século XIX. A personalidade em público de artistas ou de políticos, capazes de exporem ativamente suas emoções diante das multidões, era considerada superior ou essencial se comparada à do povo. Como resultado, isso provocou o retraimento de todo o contato entre as pessoas, instalando a proteção da personalidade por meio do silêncio ou até pela via da não demonstração dos sentimentos; 2) de uma recusa. A sociedade moderna ocidental rejeita qualquer valor, dignidade ou repressão conforme experimentada pelo mundo vitoriano. Assim, ocorre a tentativa de se "liberar" dessa repressão intensificando os termos da personalidade, sendo mais diretos, abertos e autênticos nas relações de uns para com os outros. Enquanto os vitorianos lutaram contra a ideia do eu sem limites, nós, pessoas dos séculos XX e XXI, recusamos as limitações do eu. A percepção de Sennett é que, apesar desse esforço, nossa sociedade não consegue fugir da angústia semelhante àquela que sentiam os vitorianos em seus esforços repressivos para a criação de uma ordem emocional.
58. Há duas grandes dádivas neoliberais, segundo Chaui (2000, p.94): do lado da economia, uma acumulação do capital que não necessita incorporar mais pessoas ao mercado de trabalho e de consumo, operando com o desemprego estrutural; do lado da política, a privatização do público, isto é, não só o abandono das políticas sociais por parte do Estado e a "opção preferencial" pelo capital nos investimentos estatais.

de segurança, de repouso e de permanência dos indivíduos, supõe Sennett (1988, p.318). Este sociólogo ainda explica a relação tensa entre mundo exterior (ocupado pelo Estado, que está a serviço das classes dominantes) e os grupos comunitários (como a família), ao afirmar que

> [...] o mundo exterior à comunidade é menos real, menos autêntico do que a vida no interior dela. Como consequência, não se tem o desafio ao exterior, mas um desprezo por ele, um voltar-se para o outro lado, para dentro do compartilhar observável, com aqueles que "entendem". Eis o secularismo peculiar à sociedade secular. Resulta da conversão, da experiência imediata do compartilhar com os outros, em um princípio social (Sennett, 1988, p.379).

Esse recolhimento das pessoas junto às próprias famílias (ambiente doméstico e esfera privada), como recurso à falência do espaço e do domínio público, e de tentativa de desvio, dentro do possível, do sistema rígido de obrigações e de regras jurídicas impostas pelo Estado, militar ou democrático,[59] contribuiu para que as famílias tradicionais brasileiras se tornassem um microcosmo privado, um santuário em cujos recintos sagrados nenhum estranho tinha o direito de entrar. Assim, a família brasileira é uma reinvenção social e tem sua origem no passado ocidental, reproduzindo, de algum modo, o que acontecia nas relações internas ocorridas na família burguesa do século XIX, como denotado por Mark Poster (1979, p.188). Phillipe Ariès afirmou que "a história de nossos costumes reduz-se em parte a esse longo esforço do homem

59. Arendt salienta que "a moderna descoberta da intimidade parece constituir uma fuga do mundo exterior como um todo para a subjetividade interior do indivíduo, subjetividade esta que antes fora abrigada e protegida pelo domínio privado" (2010, p.85). Há aqui uma desconfiança do sujeito não apenas em relação ao mundo exterior, mas principalmente em relação a si próprio, quanto à adequação dos sentidos humanos para receber a realidade e sobre a adequação da razão humana para receber a verdade (Arendt, 2010, p.388).

para se separar dos outros, para se afastar de uma sociedade cuja pressão não pôde mais ser suportada" (2011, p.191).

Se, para Friedrich Engels (2000, p.91), a família burguesa nada mais é que uma forma celular da sociedade civilizada, sendo produto do sistema social e refletindo o estado de cultura desse sistema,[60] convém, então, pensar que a relação metonímica entre família e sociedade não poderia proteger aquela das mazelas sociais, como se fosse um refúgio, mas, pelo contrário, trazer os percalços do mundo exterior para dentro dela. Na sociedade brasileira do período do regime militar, a família se constitui, a seu modo, como sociedade fechada, por deparar com a decadência do espaço público.[61] No Brasil pós-ditadura, a morte pública ainda permanece, não mais sob o signo do militarismo, mas agora sob o signo da democracia. Se Ariès (2011, p.191) escreveu que o sentimento ligado à família burguesa se estendeu à medida que a sociabilidade se retraiu, podemos constatar que a família brasileira se ensimesmou e se desintegrou à medida que o espaço público continuou esfacelado. A sociedade autoritária brasileira continua naturalizando as formas visíveis e invisíveis de violência, como demonstrou Chaui (2000, p.90), mas por meio de uma democracia que legitima a "violência do cupim", ao encobrir, com técnicas e discursos, a luta de classes, o arrazoado social provocado pelo secularismo e a lógica moderna

---

60. Em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, obra de 1884, Engels (2000) argumenta que a família burguesa tem seu fundamento material na desigualdade entre o marido e a mulher, com esta produzindo legítimos herdeiros para a transmissão da propriedade em troca de cama e mesa. Tal relação foi definida por ele como uma forma de prostituição, contrastando o casamento mercenário burguês com o verdadeiro "amor sexual" que podia florescer no seio de um proletariado em que marido e mulher alcançavam a igualdade na exploração resultante do trabalho assalariado (Bottomore, 1988, p.146).
61. Ariès (2011, p.191) deixou bem nítido que a família como sociedade fechada, em que seus membros gostam de permanecer, e que é evocada com prazer, é sentimento e valor que passaram a se desenvolver na Europa do século XV até o XVIII.

da violência.[62] Assim, as famílias brasileiras tradicionais representadas em *Famílias terrivelmente felizes* são grupos de condenados sociais caracterizados por uma "visão íntima da sociedade" (Sennett, 1988, p.17) e submetidos a um Brasil recém-redemocratizado. Essa proposta política, no entanto, não teve condições de tornar possível a vida pública. As famílias tradicionais e nucleares são, dessa maneira, comunidades modernas, pequenos sistemas psíquicos, estruturados por uma violência intrínseca à sociedade brasileira desde sua fundação.[63] O Estado brasileiro nada mais é do que a representação de uma grande família, em sua suposta "unidade fraterna" (Chaui, 2000, p.8). É um produto da sociedade, e não um poder que se impôs à sociedade de fora para dentro, sendo dirigido

62. Wood (2006, p.381-3) elucidou que a história da democracia moderna, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, foi inseparável do capitalismo. Isso teria acontecido porque o capitalismo criou uma nova estratégia ideológica, estabelecendo relação inteiramente nova entre poder político e econômico, que torna possível a coexistência da dominação de classe com os direitos políticos universais. Hoje, o *demos*, como poder popular, está visivelmente ausente da definição de democracia. Assim, "o ponto central desta definição de democracia é limitar o poder arbitrário do Estado a fim de proteger o indivíduo e a 'sociedade civil' das intervenções indevidas deste. Mas nada se diz sobre a distribuição do poder social, quer dizer, a distribuição do poder entre as classes. Na realidade, a ênfase desta concepção da democracia não se encontra no poder do povo como soberano, mas sim, no melhor dos casos, aponta para a proteção de direitos individuais contra a ingerência do poder de outros. De tal modo, esta concepção de democracia focaliza meramente o poder político, abstraindo-o das relações sociais ao mesmo tempo em que apela a um tipo de cidadania passiva na qual o cidadão é efetivamente despolitizado" (Wood, 2006, p.382).
63. Concordamos com Chaui (2000, p.9-10), para quem a "fundação" se refere a um momento passado imaginário, tido como instante imaginário que se mantém vivo e presente no curso do tempo, isto é, a fundação visa a algo tido como perene (quase eterno) que traveja e sustenta o curso temporal e lhe dá sentido. Ainda segundo a estudiosa, a fundação pretende situar-se além do tempo, fora da história, num presente que não cessa sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar. Assim, a marca peculiar da fundação é a maneira como ela põe a transcendência e a imanência do momento fundador: a fundação aparece como emanando da sociedade e, simultaneamente, como engendrando essa própria sociedade (ou nação) da qual emana.

pela classe economicamente dominante, conforme sugerido por Engels (2000, p.191-3).

A violência brasileira, matéria-prima fundamental para a estruturação da sociedade e da nação brasileira, permanece em nossos dias veiculada pelo mito fundador do Brasil. Deste modo, o novo Realismo encontrado em *Famílias terrivelmente felizes* nada mais faz do que reeditar uma violência patrocinada pelo Estado brasileiro, seja por sua ação através da manutenção das estruturas sociais de dominação, seja por omissão ao abandonar os injustiçados e as classes economicamente desfavorecidas. Para as classes e as forças hegemônicas que comandam o Estado, nada há de mais vantajoso do que a manutenção do desequilíbrio entre esfera social e vida psicológica, pois desse modo o domínio público continua esfacelado e, assim, o poder da classe é mantido intacto. É nessa direção que Sennett afirma que "as tempestades e as tensões do fratricídio são mantenedoras do sistema" (1988, p.377).

A perversão da fraternidade na experiência comunal moderna, de acordo com *Famílias terrivelmente felizes*, ocorre no seio das famílias tradicionais brasileiras.[64] Apesar do estreitamento do laço fraterno, tais famílias reproduzem as estruturas de dominação impostas pelo Estado e pelo conceito histórico de nação: "o efeito último da cultura gerada pelo capitalismo e pelo secularismo modernos torna lógico o fratricídio, quando as pessoas utilizam as relações intimistas como base para as relações sociais" (Sennett, 1988, p.379). Marçal Aquino rompe com o mito de que o modelo convencional de família pequeno-burguesa e o ideal de família burguesa constituem elementos de ordem em meio à desordem política e social.[65] O conflito entre psique e sociedade ocasiona o que Sennett (1988, p.325) chama de "experiências do fratricídio". De acordo

64. "Quanto mais chegadas são as pessoas, menos sociáveis, mais dolorosas, mais fratricidas serão suas relações" (Sennett, 1988, p.412).

65. Mariza Corrêa (1981, p.9-10) afirma que esse mito passou a existir desde quando foi elaborado o conceito de "família patriarcal" brasileira, sendo naturalizado, por exemplo, em *Casa-grande & senzala* (1933) de Gilberto Freyre.

com Sennett (1988, p.318, 412), a constituição da família nas sociedades ocidentais modernas proporcionou uma experiência tirânica de intimidade e de relações sociais afetivas marcadas pelo comportamento agressivo, ou, no termo que propomos neste estudo, simbolicamente violento, ao ser formada por um relacionamento próximo (*close*), entre pessoas de sangue e/ou com as mesmas motivações, e fechado (*closed*), excluindo os forasteiros, desconhecidos e dessemelhantes, criaturas a serem evitadas, uma fraternidade de exclusão dos "intrusos".[66] Ainda segundo o estudioso estadunidense, a frustração que o contato íntimo provoca na sociabilidade é resultado de um longo processo histórico, em que os termos da natureza humana foram transformados num fenômeno individual, instável e absorvido, que chamamos de "personalidade".

Sennett (1988, p.366) enfatiza que esse fratricídio moderno tem dois sentidos:

a) significa que os irmãos voltam-se contra irmãos. Revelam-se uns aos outros, têm expectativas mútuas, baseadas nas demonstrações do eu, e deparam com a vontade de cada um. Acontece, então, uma divisão interna entre os membros da família, em razão das motivações do eu de cada indivíduo que está em conflito;
b) significa que tal mentalidade está voltada contra o mundo exterior, pois as pessoas pertencentes a esta comunidade têm em comum a frustração com esse mundo.

O conto "Visita" (1991), por exemplo, simboliza a morte processual de uma família tradicional brasileira, operando em uma sociedade desgastada e desajustada. O crime e a marginalidade funcionam como desestabilizadores dos laços morais, éticos e

66. Dussel atestou que "a injustiça política é fratricídio, a morte do irmão: da nação irmã, do irmão classe, do outro como irmão próximo" (1977, p.85). Também afirmou que "a morte do irmão, fratricídio, é a alienação política" (1977, p.88).

afetivos vivenciados pelas personagens. O narrador-personagem é um rapaz de 19 anos que dirige a caminhonete de seu pai numa noite de sábado e atravessa a fronteira a fim de noticiar para sua irmã, depois de quase oito anos sem a ver, que a mãe deles havia morrido de câncer, demarcando, com isso, o nó da narrativa. Regina, sua irmã, trabalhava então como garota de programa na boate Zodíaco, situada em um conjunto de casas brancas "que ficam um pouco antes de cruzar o rio Tamandaré" (Aquino, 2003, p.102), no interior do estado de Pernambuco. O clímax ocorre no encontro dos dois irmãos no quarto de uma casa de prostituição, onde trocam saudades, dores e lembranças.

Conforme o espaço vai do público para o privado, ou seja, primeiro o estacionamento, depois os corredores das casas noturnas, até chegar ao quarto de Regina, sempre mediado por portas, os diálogos diretos tornam-se mais intimistas e a história vai ganhando sentido racional. O exterior (estacionamento e ruas) tem como pano de fundo as imagens da decadência e da morte, da mesma forma que aquilo que toca diretamente o interior das personagens, como a prostituição de Regina, o falecimento de sua mãe no sofrimento do câncer e a perturbação emocional do narrador. As lembranças das personagens, contrastando com esses estados de decadência humana, trazem à memória o anestésico de um tempo de felicidade perdida, como expresso no início do conto:

> Quando resolvi sair da caminhonete, o rádio tocava uma música que havia feito muito sucesso uns dez ou doze anos antes. Sei disso porque me lembro de minha mãe cantarolando essa música na cozinha de casa, enquanto preparava o almoço e eu brincava com Duque, nosso cachorro. Era o que se pode chamar de um tempo feliz, mas, naquela época, eu ainda não sabia disso. Esperei a música terminar, numa espécie de homenagem à minha mãe e àqueles tempos. Então caminhei em direção às casas brancas e seus luminosos coloridos. Era uma noite escura, de céu encoberto, e continuava ventando (Aquino, 2003, p.98).

Regina trazia em seu corpo dois tipos de marcas que a vida lhe deixara: as marcas da agressão física feitas por Zeca, seu ex-namorado – "ela sentou na cama e tirou a camiseta que vestia para me mostrar as marcas que as pancadas de Zeca haviam deixado em seu corpo" (Aquino, 2003, p.111) –, evento que motivou sua fuga da casa da família até, finalmente, encontrar trabalho na fronteira; e as marcas de guerra conseguidas no negócio da prostituição – "olhei para ela e vi uma mancha avermelhada na sua mão esquerda, como se fosse uma queimadura feia" (Aquino, 2003, p.108). Mas uma terceira marca, e a maior delas, foi aquela feita no fundo de sua alma, guardada nas lembranças e simbolizada no retrato escondido na gaveta: o desmantelamento doloroso e lento de sua família. Nesse sentido, a notada ausência da figura paterna na foto é emblemática, denotando, mais uma vez, uma violência simbólica que entretece os contos de Aquino e que está alojada no interior das famílias:

> Ela foi até o guarda-roupa, remexeu numa gaveta e depois me estendeu uma foto. Era um retrato amarelado em que aparecia ao lado de nossa mãe, as duas sentadas no gramado que havia perto de casa. Ao fundo, era possível enxergar duas figuras desfocadas, uma pequena e outra um pouco maior. provavelmente era eu quem aparecia naquela foto, brincando com Duque (Aquino, 2003, p.112).

As experiências de fratricídio encontradas nas obras de Aquino não atingem apenas os heróis que vivem em famílias tradicionais, evidente nos contos "A família no espelho da sala", "Jogos iniciais", "Noturno nº um", "Cicatriz", "Sábado", "Visita", "Inventário" e "No bar do Alziro", mas também afeta outros modelos de comunidades e grupos, como o composto por matadores profissionais ("Matadores"), por gangues de crime organizado ("Santa Lúcia" e "A face esquerda"), por um grupo reunido para a libertação de um prisioneiro ("Echenique"), por um grupo de marginais que vivem como mendigos ("Boi") ou migrantes nordestinos

(“*Recuerdos* da Babilônia”), dispersos pelas entranhas das cidades urbanas, ou até por membros da classe artística representados nos contos sobre o desamparo do escritor.

A intriga do conto “No bar do Alziro” (1991) possui como nó o afastamento da personagem principal de seu ambiente doméstico, especialmente ficando longe do narrador, seu próprio filho. Um velho senhor abandona, de uma vez por todas, as convenções familiares, assim como as regras jurídicas exigidas pelo Estado. Seus comportamentos o levaram à loucura e à devassidão. Tornou-se, assim, um andarilho, sem casa, um indigente político e social: “ninguém conseguiu descobrir por onde ele andou nos seis meses em que esteve desaparecido da cidade [...]. Costumava isolar-se no rancho e passar semanas lá. Sem que ninguém tivesse qualquer notícia dele” (Aquino, 2003, p.139-40). Como resultado de seus distúrbios de personalidade, envolveu-se com inúmeras mulheres e ficou largado às vicissitudes do dia a dia. Propõe-se, nesta narrativa, o desmanchar da família pequeno-burguesa, sinalizado nas atitudes do pai. A narração do conto nada mais é do que o relato de um filho marcado por uma memória familiar fraturada pela vida. Seu pai troca o espaço doméstico por um espaço público decaído. Some no mundo. Afasta-se da cidade, talvez por não suportar suas opressões sociais. Distancia-se de seus compromissos, em uma busca contínua pela definição de “quem sou eu”. Constitui nova família, não por laços de sangue, mas de desilusão, pessoas que se ajuntam com o intuito de compartilharem o vazio de pertencer: os amigos que frequentavam o bar do Alziro, que bebiam para se esquecerem das dificuldades da vida.

Outro exemplo aparece no romance *O invasor* (2002). O nó dessa narrativa acontece no desentendimento entre os sócios (Estevão, Ivan e Alaor), antigos colegas dos tempos de faculdade, de uma empresa paulistana de engenharia, Araújo & Associados, em vias de participação ou não em negócios de licitação de obras públicas do governo federal. O sócio majoritário, Estevão, discorda dessa tramoia, não por causa da corrupção envolvida, mas pela participação do ex-amigo Rangel, e ameaça comprar a parte de Ivan e

Alaor. Temos aqui a figura de uma comunidade moderna (pequena empresa), em que três amigos (modelo alternativo de família) não se entendem porque cada um deles obedece a seus próprios impulsos emocionais. Para desatar os conflitos fratricidas, Anísio, matador de aluguel, é contratado por Ivan e Alaor para assassinar Estevão. O que os dois sócios não contavam, no entanto, é que o matador iria invadir o espaço familiar e profissional de ambos, principalmente o de Ivan (narrador do romance). Anísio vinga os marginalizados sociais aos adentrar, com violência, a vida de Ivan, símbolo do brasileiro de classe média. Diante dessa situação, Ivan se perde em conflitos interiores sem solução, e vai se configurando o grande criminoso da história, ao cometer inúmeros crimes relacionais e psíquicos.

Notamos, então, que as representações das famílias brasileiras, elaboradas por Marçal Aquino, têm sempre o toque de uma violência do cupim, ou seja, sutil e arrasadora. Assim, se uma das marcas de nossa época é a "experiência do fratricídio" (Sennett, 1988, p.325), consideradas as estruturas do Estado e das famílias tradicionais brasileiras, então os contos de *Famílias terrivelmente felizes* nada mais são que o relato fictício dessas experiências, fundamentado em uma relação tensa e dialética entre Estado-nação e o ideal de família burguesa, entre violência sutil e representação do real, entre vida pública morta e vida comunitária perversa.

2

O jogo da ironia e sua representação do real

Após ter sido estudada, no capítulo anterior, a relação do novo Realismo com a ficção contemporânea brasileira e constatado que a linguagem da violência, encontrada em *Famílias terrivelmente felizes*, é sutil e arrasadora (violência do cupim), crônica e intimista, corroendo as representações do Estado brasileiro e do modelo convencional de família pequeno-burguesa, incluindo também o ideal de família burguesa, cabe, agora, abordar a seguinte problemática: de que maneira essa representação da violência brasileira, presente nos contos de Marçal Aquino, opera na produção e reprodução do modo de vida dos leitores, a serviço das classes dominantes e dos discursos hegemônicos? Temos aqui uma questão de fundo hermenêutico, que evoca a relação entre mundo do texto e mundo do leitor. No decorrer do capítulo constataremos que, na contística de Aquino, é a ironia, articulada como recurso de linguagem e de pensamento, e também como chave hermenêutica para a compreensão da trajetória das personagens selecionadas pelo autor para a composição de seus textos, que incita o leitor, situado em uma realidade histórico-social violenta, a não somente dar significado à violência do cotidiano, mas também a interpretá-la e ressimbolizá-la de acordo com a ideologia da nova democracia brasileira.

Para tentar responder à pergunta anterior, ou contribuir para facilitar pesquisas futuras sobre o assunto, nossa linha de reflexão percorrerá dois caminhos que em algum momento irão se encontrar. Primeiro, sabendo que, se a interpretação é "o trabalho de pensamento que consiste em decifrar o sentido escondido no sentido aparente, em desdobrar os níveis de significação implicados na significação literal" (Ricoeur, 1988b, p.14) e que o conto moderno narra sempre duas histórias, a "história secreta" escondida na "história visível" (Piglia, 2004a, p.89-90), então é preciso perscrutar qual o papel da ironia junto a um procedimento hermenêutico que toma por base a linguagem simbólica[1] da violência proposta em *Famílias terrivelmente felizes*. Se, de acordo com Hutcheon (2000, p.90, 178), a ironia é um processo comunicativo que "acontece" mais do que simplesmente existe, e "acontece" na complexidade do discurso, por meio do uso no espaço dinâmico da interação de texto e contexto social/comunicativo, e das intenções compartilhadas entre ironista (emissor) e interpretador (receptor),[2] além de estar envolta por condições de produção cultural e literária e condições de interpretação,[3] nosso horizonte de pesquisa deverá considerar a relação dialética entre o mundo do texto,[4] sugerido pelos contos de

1. Tomemos a definição de "símbolo" proposta por Ricoeur (1988b, p.14): "Chamo símbolo a toda estrutura de significação em que o sentido direto, primário, literal, designa por acréscimo um outro sentido indireto, secundário, figurado, que apenas pode ser apreendido através do primeiro". Para o filósofo francês, símbolo e interpretação são conceitos correlativos.
2. Toda ironia acontece intencionalmente, seja a atribuição feita pelo codificador ou pelo decodificador. A interpretação é, portanto, um ato intencional por parte do autor (ironista) (Compagnon, 2003, p.47-96) e do leitor (interpretador) (Hutcheon, 2000, p.171).
3. Se a ironia, nos termos sugeridos por Hutcheon (2000, p.134), é um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não ditos, e faz isso com uma aresta avaliadora, ela também é processada social e culturalmente. Ela escreveu que "a ironia envolve as particularidades do tempo e do espaço, de situação social imediata e de cultura geral" (Hutcheon, 2000, p.135).
4. Para Ricoeur (1988a, p.55) a tarefa hermenêutica fundamental está vinculada à noção de "mundo do texto", atrelada ao que Frege propôs como o "sentido"

Aquino, e um contexto social/comunicativo, que é a sociedade autoritária brasileira logo após sua reabertura democrática.

Sabendo também que, nas sociedades modernas e ocidentais, "conhecer-se a si mesmo tornou-se antes uma finalidade do que um meio através do qual se conhece o mundo" (Sennett, 1988, p.16), outro caminho a se percorrer será avaliar de que maneira os contos de Marçal Aquino contribuem ou não para a intensificação da vida íntima e pessoal dos leitores, no contexto de uma realidade brasileira estruturada de modo dominador pelo Estado democrático e pelas famílias constituídas a partir do ideal burguês. Já que o narcisismo é uma das marcas das sociedades ocidentais contemporâneas, e isso entendido não em termos psiquiátricos, mas históricos e sociais, e que a interpretação do texto literário passa pelo filtro da personalidade do intérprete, como proposto por Sennett (1988, p.395-8), indagaremos de que maneira esse processo de autoabsorção narcísica interfere no procedimento hermenêutico, conforme sugerido pelos estudos de Ricoeur (1988a; 1995). Se, para este filósofo, o ser humano tem acesso à existência e à compreensão de si por uma elucidação semântica organizada em torno das significações simbólicas, o que acarretará ao leitor/intérprete quando direcionado a uma realidade em que a vida pública é violentamente esvaziada e fragmentada?

Como tentativa de elucidar as questões levantadas, serão analisadas as expressões simbólicas que apresentam o que chamaremos de "jogo de espelho", recurso estilístico de Aquino, usado para traçar o paralelo entre os heróis de seus contos com animais, principalmente lagartas e cães. Feito isso, teremos melhores condições de

---

e a "referência" do texto. Seu "sentido" (*Sinn*) é o objeto real a que visa; esse sentido é puramente imanente ao discurso. Sua "referência" (*Bedeutung*) é seu valor de verdade, sua pretensão de atingir a realidade. Ainda para este estudioso, se o discurso se torna texto, a referência pode ser alterada. Em outra reflexão, Ricoeur expressou que "o mundo é o conjunto das referências abertas pelos textos" e "o conjunto das referências desvendadas por todo o tipo de texto, descritivo ou poético, que li, compreendi e amei" (1995, p.85-6). É graças à escrita que o sujeito tem um mundo, e não apenas uma situação.

conferir como as imagens da morte são elaboradas pelas narrativas do autor. Nosso critério de análise será verificar como o acontecimento irônico contribui para reforçar a linguagem da violência e de que maneira ela poderia transitar entre o mundo do texto e o mundo do leitor, reconhecendo que "a própria linguagem, enquanto meio significante, reclama ser referida à existência" (Ricoeur, 1988b, p.18).[5]

2.1. O acontecimento irônico em *Famílias terrivelmente felizes*

Já que "o contexto imediato e o próprio texto devem sinalizar ou provocar alguma noção de que a ironia é possível" (Hutcheon, 2000, p.178)[6] por meio de sinais contextuais e marcadores textuais

5. Ricoeur propõe ligar a linguagem simbólica à compreensão de si: "Toda interpretação se propõe vencer um afastamento, uma distância, entre a época cultural revoluta, à qual pertence o texto, e o próprio intérprete. Ao superar essa distância, ao tornar-se contemporâneo do texto, o exegeta pode apropriar-se do sentido: de estranho, pretende tomá-lo próprio; quer dizer, fazê-lo seu. Portanto, o que ele persegue, através da compreensão do outro, é a ampliação da própria compreensão de si mesmo. Assim, toda hermenêutica é, explícita ou implicitamente, compreensão de si mesmo mediante a compreensão do outro" (1988b, p.18).
6. Por "contexto", Hutcheon (2000, p.205-10) refere-se ao ambiente mais especificamente circunstancial, textual e intertextual de uma passagem em questão, construído por meio de procedimentos de intepretação. O "contexto circunstancial" é a realidade social e física, que torna as declarações feitas no interior do texto possíveis e significativas como ironia; o "contexto textual" inclui o ambiente textual imediato e a obra como um todo; o "contexto intertextual", por sua vez, é composto por todas as outras elocuções relevantes que se relacionam com a interpretação da elocução em questão. Ferraz (1987, p.22) diz haver dois tipos de contexto, o restrito e o lato. O "contexto restrito" não pode passar de um cotexto, e se refere à situação inerente à mensagem; já o "contexto lato" pertence às convenções estabelecidas entre emissor e receptor. Desde o conhecimento partilhado de uma mesma língua até as convenções culturais, ambos nunca aparecem desligados um do outro e só podem ser percebidos um em função do outro.

específicos[7] que levam os leitores a reconhecer ou atribuir ironia, nota-se que o uso do recurso, em *Famílias terrivelmente felizes*, pode acontecer na dimensão frasal, exemplificado, por exemplo, no título do livro e na epígrafe, ou nos títulos de alguns contos, como "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado", "Cicatriz" e "Santa Lúcia", a serem analisados no Capítulo 3. Mas a ironia de Aquino também está disseminada no decorrer dos textos, perfazendo as tramas narrativas e envolvendo os heróis. Há diferentes maneiras de a ironia acontecer na obra literária de Aquino, como, por exemplo, no que iremos chamar de "jogo de espelhos".

Ricardo Piglia (2004a, p.89-90) afirma que o conto moderno sempre conta duas histórias, sendo que a arte do contista consiste em saber decifrar a história 2, chamada por ele de "história secreta", nos interstícios da história 1, a "história visível". Em *Famílias terrivelmente felizes* isso também ocorre, mas articulado sempre pelo acontecimento irônico. Piglia admite, indiretamente, a possibilidade de ligação entre conto moderno e ironia, ao encetar que "o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não dito, com o subtendido e a alusão" (2004a, p.91-2), lembrando que Hutcheon (2000, p.30) admite que a ironia "acontece" no espaço entre o dito e o não dito (e que os inclui).

---

7. Os marcadores textuais ou contextuais são feitos para sinalizar a presença de ironia, o intento de ser irônico ou talvez simplesmente a possibilidade de a elocução ser interpretada como irônica. Em todo caso, nem sempre os leitores "pegam" as indicações intencionadas pelo autor. Isso pode ocorrer não por mera incompetência literária ou contextual dos leitores, mas por ambos não compartilharem da mesma linguagem interpretativa. Hutcheon (2000, p.217) aponta que há pelo menos cinco tipos de marcadores: a) indicações ou avisos diretos apresentados pela voz do autor (títulos, epígrafes, declarações diretas); b) violações do conhecimento partilhado entre interpretador e ironista (erros propositais de fato, julgamento); c) contradições dentro da obra; d) choques de estilo; e) conflitos de crenças (entre os do interpretador em relação ao do ironista). Ferraz sugere que "a força expressiva da ironia é tanto maior quanto mais os "sinais" da intenção irônica estiverem "escondidos", o que equivale a dizer: quanto mais (dis)simulada for essa intenção" (1987, p.27).

Assim, com base nos contos de Aquino, o "jogo de espelhos"[8] é a evidência textual que encerra a história 2 a partir da história 1, sendo aquela enfatizada e tornada cortante por causa do acontecimento irônico, sabendo que "a intenção irônica é, ela própria, manifestação de dualidade ou duplicidade" (Ferraz, 1987, p.27). Os "espelhos" podem envolver trechos das histórias ou as próprias personagens, por meio da comparação (paralelismo sinonímico, quando a segunda imagem reflete a primeira) ou do contraste (paralelismo antitético, quando a segunda imagem inverte a primeira).

Como exemplo do jogo especular realizado por meio do paralelismo sinonímico, citamos um trecho de "A face esquerda" (2002). Zizinho, dono de um bar de periferia, abre e fecha a gaiola após alimentar um pássaro coleirinha, movimento que ocorre simultaneamente à chegada de Venâncio. E o que Zizinho fazia era justamente tentar livrar sua vida, sua família e seus negócios da gaiola construída pela gangue liderada por Damião, da qual Venâncio era um dos membros. Quando o comerciante se vê encurralado depois de uma ordem do agressor, o coleirinha emite um trinado agudo (Aquino, 2003, p.193-5), refletindo o estado de angústia de seu dono. O motor da geladeira que trepida no bar simboliza a exasperação do ofendido diante de uma situação contrária (Aquino, 2003, p.199). A ironia traça a comparação do estado emocional da personagem com a de um animal e de um objeto.

---

8. Margato (2012, p.94-5) acentua que o espelho é uma imagem consagrada da fidelidade realista, sendo explorado como prova ou como verdade, por exemplo, nos escritos de Eça de Queirós, que, no romance *O capital* (1877), teria representado a cidade de Lisboa tanto em sua modernidade, quanto em sua decadência. Conforme esse exemplo, a estudiosa ressalta que a imagem que se projeta no espelho é sustentada pelo engano da dessemelhança, e que "o engano do espelho nasce da astúcia provocada pela confusão da imagem com o objeto representado" (Margato, 2012, p.95). Recorremos a essa imagem do espelho, já usada pela tradição do Realismo literário na língua portuguesa, para conferir que o estilo de Aquino também realiza o engano da dessemelhança, mas o faz por meio das peculiaridades de seu procedimento irônico, como constataremos no decorrer deste capítulo.

"A casa" (1992) é um conto que compara, ironicamente, a vida interior do narrador-protagonista com o estado de uma velha casa abandonada. O imóvel está empoeirado e malcuidado, assim como a vida pessoal daquele homem. Ambos ficaram assim após o suicídio da antiga moradora. Em "Matadores" (1991) a comparação espelhada ocorre na morte de dois pistoleiros. Ambos morrem em um local fechado e privado (Múcio no quarto de hotel; Alfredão no banheiro), parcialmente desnudos, sendo que mulheres contribuem para os crimes participando como álibis (no caso de Múcio, sua amante, mulher de Turco; no de Alfredão, possivelmente a japonesa) e tendo a contribuição direta ou indireta do aprendiz. Alfredão duplica Múcio e o aprendiz duplica o Alfredão. E a tendência, imposta pela ironia, é que o discípulo piora o mestre quanto ao uso da técnica, mas não quanto à esperteza, pois, dentre estes, apenas o aprendiz sobrevive.

"*Recuerdos* da Babilônia" (2002) é um conto interessante para a análise, pois exibe pelo menos três jogos de espelhos, sendo que em cada um os espelhos são invertidos. Comecemos pelo exemplo mais simples. Neto e Cícero conversam em um boteco, sobre retornar ou não para o Nordeste, enquanto tomam cerveja. Ao passo que Neto está preocupado e cansado com a vida na cidade grande, Cícero está exultante. Isso é perceptível no modo como eles lidam com o copo de cerveja e como saboreiam a bebida.

> Cícero pediu mais uma cerveja ao balconista. Tinha o costume de beber o copo num único gole. Neto olhou contrafeito as garrafas acumuladas sobre a mesa e contabilizou – Cícero também havia devorado três ovos, daqueles coloridos.
>
> [...] O boteco estava cheio. Só homens. A caixa de som despejava música nordestina, o que serviu pra deixar Neto melancólico. Cícero bebeu mais um copo de cerveja. Neto acompanhou o movimento de seu pomo-de-adão.
>
> Eu não volto pra lá nem fodendo, Neto. Sabe por quê? Odeio aquela gente atrasada.

> Neto bebeu um gole curto. Achou a cerveja amarga (Aquino, 2003, p.205).

O trecho assenta o sentimento de Cícero diante da rotina na capital paulista: assim como devora os ovos e ingere a cerveja, devora/aproveita com rapidez a vida na metrópole. Neto, em contrapartida, é desconfiado, relutante, por isso bebe pouco. Considera o estilo de vida urbano como massacrante, amargo.

Os próximos dois jogos de espelhos são fundamentais para o desenvolvimento da trama narrativa de "*Recuerdos* da Babilônia". A grande ironia exposta neste conto se diverte com a desgraça, ocorrendo no jogo de espelho que contrasta as vidas de Neto e Cícero. São personagens que, no desenvolvimento da história, mudam não o caráter, mas têm suas situações econômicas invertidas, seja por conta da sorte e do azar, seja pelo modo como elas lidam com as circunstâncias que as cercam. E esta condição acompanha a mudança de espaço geográfico e de ambiente, jogo especular que divide o conto e a vida das personagens entre a cidade de São Paulo, local agitado, movimentado e alvo das migrações domésticas, e o interior do Piauí, local pequeno, de pessoas simples e estilo de vida pacato. Por fim, a vida os coloca frente a frente de novo, mas em posições diametralmente opostas, algo também salientado por Meneses (2011, p.60):

> Cícero estava de volta ao lugarejo fazia duas semanas quando se tocou de que já recebera a visita de todos os parentes e conhecidos. Menos Neto. O amigo andava ocupado com seus negócios, era o que diziam. Então resolveu visitá-lo no armazém.
>
> Ele se transformara: engordara, cultivava um bigode ralo e exibia um relógio caro no pulso esquerdo e uma corrente grossa no pescoço. Cícero também mudara, Neto achou. O sujeito expansivo, que ria de qualquer bobagem, dera lugar a um homem amargurado, doente, encolhido numa cadeira de rodas. Alguém havia comentado que Cícero andava falando até em se matar. Quando se cumprimentaram, Neto teve a impressão de que o amigo fedia a urina (Aquino, 2003, p.213).

Por meio desse trecho notamos que o procedimento irônico de Aquino se apropria da técnica do jogo de espelhos para justificar uma violência perversa que sempre retorna às suas personagens. E neste conto o retorno ocorre de maneira bem cruel, pela inversão de posições entre as personagens, movimentadas pela ciranda da violência. É como se a condição brasileira estivesse em uma roda gigante, sendo que o inferno urbano e existencial há de atingir a todos, bons ou ruins, brancos ou negros, mas especialmente os marginalizados, os pobres, os rejeitados.

A previsibilidade da sequência das ações dramáticas dos contos é outra maneira da ironia acontecer em *Famílias terrivelmente felizes* e, pelo que nos parece, obedece a esta ordem lógica, ao menos em grande parte das fábulas:

a) exposição do conflito dramático da narrativa, que pode girar, por exemplo, em torno das crises de criatividade literária de escritores ("Onze jantares", "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado", "Inventário"), de crises econômicas ("Boi"), de crises de poder, relacionado ao resgate de um engenheiro de nacionalidade desconhecida, sequestrado por um grupo de guerrilheiros ("Echenique"), ou relacionais ("Num dia de casamento", "Cicatriz", "A casa", "Miss Danúbio");
b) resolução provisória do problema: nos contos sobre o desamparo do escritor, os artistas procuram superar o desprazer pela vida e pela literatura por meio de envolvimentos sexuais com mulheres; no conto "Boi", a personagem de mesmo nome rouba um barraco; em "Echenique", o narrador-protagonista sonha com sua ex-mulher para fugir das apreensões da realidade; em "Num dia do casamento" a protagonista vai até o casamento da pessoa que amava, a fim de reencontrá-la; em "Cicatriz" há um homem que tenta se informar sobre o perfil daquele que saía com sua ex-esposa; em "A casa" o protagonista vai à antiga residência da mulher que supostamente foi sua um dia; em "Miss Danúbio", a foto de uma mulher traz boas recordações para aquele que lamentava sua morte em um incêndio;

c) intensificação do problema de maneira irônica: os escritores não reconquistam os prazeres literário e sexual, tensionando ainda mais suas vidas interiores, a ponto de planejarem o suicídio ou aguardarem ansiosos pelo dia de suas mortes; Boi, após perder o pouco que tinha, se mata; o protagonista de "Echenique" não consegue se reencontrar com sua ex-mulher na realidade, apenas em sonho; os protagonistas dos contos "Num dia de casamento", "Cicatriz", "A casa" e "Miss Danúbio" terminam solitários, diante de convívios conjugais que só poderiam ser revividos em suas lembranças amarguradas.

Tais narrativas estão intencionalmente entrecortadas por relatos que glorificam a violência, algo permanente na trajetória das personagens, tendo a morte, final ou simbólica, como destino certo de suas vidas. Se a previsibilidade é signo, ela traz a mensagem de que as imagens da morte estão em todas as partes da sociedade brasileira. Qualquer tentativa das personagens em se desvencilharem da crueldade pode, em vez de eliminá-la, reforçá-la. Não há vítimas, personagens bons ou inocentes, em *Famílias terrivelmente felizes*, nem mesmo as crianças. Helena, do conto "Sábado", é uma garota de quase 11 anos de idade, mas que consegue apreender e discernir, como nenhum dos adultos da narrativa, o tipo de violência que se instalou em sua própria família. Donizete, filho de Rita, do conto "Santa Lúcia", observa, por duas vezes, os homens agredirem sua mãe, e o filho de Zizinho, do conto "A face esquerda", contempla o agressor de seu pai e emite juízos sobre ele. Todas são representadas como sujeitos que constroem a si mesmos a partir do real que testemunham e participam. Tanto é que os narradores de Aquino empregam os pontos de vista dessas crianças para descreverem os ambientes da violência. Assim, a capacidade de agência torna-se categoria imprescindível para os atores dos jogos da violência encetados em *Famílias terrivelmente felizes*.

A fim de acentuar os efeitos dessa previsibilidade, alguns dos contos de Marçal Aquino são demarcados pelo tempo psicológico da monotonia, contribuindo para que o real se torne algo insupor-

tável de ser vivido. A vitrola da boate de fronteira tocava, segundo o narrador-protagonista, uma guarânia monótona (Aquino, 2003, p.130), nos capítulos 1 e 3 de "Matadores". Nos capítulos 2 e 4, "o único ruído no quarto vinha do ventilador, que se inclinava à direita e à esquerda, num movimento monótono sobre o criado-mudo" (Aquino, 2003, p.124). Em "Echenique", há trechos em que o ruído de um monomotor e de um bimotor (Aquino, 2003, p.160-1) entrecortam os acontecimentos, e o choro de um bebê é ouvido durante uma noite inteira (Aquino, 2003, p.164). Em "Num dia de casamento" o narrador-protagonista acompanha uma música de casamento que lhe soa melancólica, assim como o estado de sua alma: "Ouvi a música que acompanhava a entrada do par na igreja. E a melodia do órgão tinha algo de pungente, algo um tanto avesso àquele ritual, que deveria ser alegre. Contudo, não me emocionou" (Aquino, 2003, p.41). O narrador de "Impotências" descreve a mesmice experienciada por seu parente: "Meu tio nunca teve terno, aparelho de som, empregada, carteira de trabalho. E nem viajou de avião, ouviu Sinatra, disse: 'A vida é uma merda'. Morreu no hospício, numa tarde de segunda. Em silêncio" (Aquino, 2003, p.14); e o de "Visita" é acompanhado pelo barulho de uma estrada movimentada: "Da rodovia, a pouca distância dali, chegavam os ruídos de caminhões e ônibus trafegando em velocidade" (Aquino, 2003, p.97).

A mudez também entrecorta inúmeros diálogos dos contos de *Famílias terrivelmente felizes*. No conto "Cicatriz" um homem se silencia várias vezes ao saber detalhes sobre o novo parceiro de sua ex-esposa. O tom de preconceito racial transcorre toda a narrativa de "Sábado". Diante da possiblidade de um garoto "mulato" entrar para uma família de classe média, o silêncio constante das personagens prorroga e intensifica a violência simbólica, de maneira sutil e surda, e gera um ambiente desconfortável no espaço físico de uma residência familiar. Dois irmãos do conto "Visita", o jovem narrador e Regina, compartilham suas histórias dramáticas em um quarto de motel na fronteira, e o silêncio aparece não como pausa para reflexões, mas como letargia diante de uma realidade cruel:

"Lembro que fiquei em silêncio. Que, feito dizia minha mãe, é como a gente deve ficar diante das coisas que não compreende direito" (Aquino, 2003, p.113).

Assim, o ruído e o silêncio são dois extremos que frequentemente ocorrem nas narrativas de Aquino. Aparecem juntos neste excerto inicial de "Onze jantares": "Ele e ela estavam deitados na cama há um bom tempo. Ambos vestidos e em silêncio. E nem o disco na vitrola, que chegara ao fim e continuava girando, produzindo aquele ruído característico, parecia incomodá-los" (Aquino, 2003, p.17); e também em "Noturno nº um":

> Caminhou sentindo os pés gelados dentro dos sapatos. Afinal avistou um café aberto. O rádio tocava alguma coisa que parecia ser Sinatra [...]. Não sentia frio? Ao lado, num salão, mesas de bilhar e dois rapazes jogando em silêncio [...]. O rádio do bar chiava. Comprou fósforos e saiu de volta à rua úmida (Aquino, 2003, p.63-4).

O silêncio, não como calmaria, mas como emudecimento das personagens e/ou omissão de suas ações, é algo tão perturbador e previsível quanto os ruídos contínuos e frequentes que atravessam os ambientes dos contos. Ambos geram o tédio, ou seja, uma situação de vazio agudo que toma conta completamente de uma pessoa. O indivíduo torna-se cheio de nada, em vez de, primariamente, como humano, ser alguém que pensa e age no mundo em que vive. No tédio não são as personagens que ocupam o tempo, mas elas é que são aprisionadas pelo tempo. Por isso, são levadas ao esgotamento, ao esvaziamento profundo.

Outro acontecimento irônico de Aquino é a voz narrativa. Segundo Cortázar, certos contos nascem de um "estado de transe, anormal para os cânones da normalidade corrente" (1993b, p.231), e esse é o caso dos contos de *Famílias terrivelmente felizes*. Não afirmamos, com isso, que o escritor estivera em transe ao escrever suas narrativas, mas que tal estado parece presente em seus narradores (os ironistas). Diante de uma realidade tão contraditória, cindida e

incisiva, como a brasileira, nada melhor que o transe ou a neurose para suportá-la. Os narradores de Aquino realizam artimanhas irônicas a fim de promoverem eficazmente o "sequestro momentâneo do leitor" (Cortázar, 1993a, p.157). Martín Taffarel (2001, p.58) sintetiza bem o que Cortázar quis dizer quanto à abertura possibilitada pela relação narrador-intérprete, ao afirmar que o narrador se dirige à mente ávida do leitor, que, uma vez seduzido pela atmosfera do acontecimento, recebe as imagens visuais e auditivas do tema gravadas em sua memória, confundindo-se com suas próprias experiências. Deste modo, apesar da multiplicidade de significações que o leitor possa extrair dos contos, essas interpretações são sugeridas pelos narradores, que sempre argumentam a partir da lógica da violência. No conto "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado", por exemplo, o narrador se utiliza de uma ironia que tem por função depreciar as condições em que um velho escritor se encontrava após muitas conquistas profissionais.

Em três dos 21 contos de *Famílias terrivelmente felizes* ocorre a mescla de narrativas em primeira e terceira pessoas do discurso, a saber, "Onze jantares" (1986) e "A família no espelho da sala" (1988) e "Matadores" (1991). Assim, as ações das personagens desses contos são construídas a partir de dois pontos de vista, que aparecem intercalados no decorrer de cada narrativa: pelo uso da primeira pessoa, quando a personagem principal narra sua história; no uso da terceira pessoa, quando o narrador conta a história como um observador.

Deste modo, a linguagem da violência surge nos textos por meio do múltiplo olhar narrativo que, se por um lado, contribui com o leitor ao sugerir uma diversidade de pontos de vista sobre determinados fatos narrados, por outro, conforme operado pelos narradores de Aquino, visa manipular o leitor a fim de que a trama não seja desenlaçada de maneira óbvia e direta. Em alguns casos, os contos apresentam finais nada convencionais e que ocultam sentidos que o leitor muitas vezes terá de desvendar. Em outros, o narrador-personagem se exime de crimes que poderiam ter sido praticados por ele. Aqui não há apenas uma jogada feita pelo

narrador relacionado, no uso da primeira e terceira pessoas, possibilitando diversas intepretações do texto e variadas resoluções para as histórias, mas aciona, inclusive, fronteiras éticas, já que delega ao leitor a última palavra quanto ao julgamento dos comportamentos das personagens. Dentre as funções atribuídas às intenções na teoria da ironia, Hutcheon (2000, p.175) atesta a existência da posição ética, ou seja, a responsabilidade de garantir a compreensão da ironia (e a prevenção de mal-entendidos) é do ironista codificador e da comunidade de discurso. Ambos devem tornar possível a coordenação de suposições sobre códigos e informações contextuais a que os decodificadores terão acesso e provavelmente usarão.

Exemplo disso é a narrativa de "Matadores", que não tem um protagonista evidente e, como consequência, não permite uma definição precisa sobre a natureza do caráter implicado nas ações dos sujeitos envolvidos pela trama. Talvez quatro personagens ocupem papel muito parecido nesse sentido: Turco, Múcio, Alfredão e o aprendiz (narrador-personagem). A voz narrativa fica a critério deste último nos capítulos 1 e 3. Já nos capítulos 2 e 4 não fica claro se há um segundo narrador ou se a voz fica por conta daquele. Fiquemos com esta última possibilidade, reforçando a ideia da presença em todo o conto de um único narrador que se utiliza da técnica da simulação, narrando a história do seu jeito a fim de favorecê-lo.

Mais da metade do conto é narrado em primeira pessoa, pautada, então, por um discurso menos objetivo, ampliando o grau de subjetividade e, por isso mesmo, de incerteza com relação ao que se narra. Assim, o narrador pode mudar o foco narrativo a fim de mudar intencionalmente a história, e isso não apenas para dimensioná-la a partir de diversos ângulos, mas também para mudar seu sentido, dificultando ao leitor o desvendar do crime que resultou na morte de Alfredão. Em razão dessa estratégia, somos conduzidos a pensar que o responsável teria sido o próprio aprendiz. Dentro de tal lógica, o título do terceiro capítulo do conto, "A japonesa", pode ser justificado pelo fato de o narrador-personagem ter usado a prostituta como álibi, expondo assim propositalmente Alfredão aos outros dois homens que iriam matá-lo.

Apesar dessa suposição, o conto não se presta propositadamente a elucidar o mistério, e isso porque considera a morte como certa na lógica e no destino da profissão de matar, assim como na existência humana. A função da ironia aqui é corroer a certeza da possibilidade de lutar contra o destino da morte. Enquanto os contos policiais clássicos explicam os mistérios por meio da racionalização, "Matadores" dá mais contorno ao mistério graças ao recurso do despistamento realizado pelo narrador, desorientando o leitor ao colocar falsas pistas. Esse jogo narrativo revela uma ironia composicional, acentuando a gratuidade do crime e, consequentemente, o esvaziamento de sentidos não só da vida como da própria morte.

E a ironia, por parte do narrador, também entretece "A casa" do começo ao fim. O texto não deixa explícito se o narrador busca respostas para o que supostamente havia ocorrido dentro de uma casa abandonada, a saber, o suicídio de sua amada, ou se está relembrando como teria realizado o crime e, assim, em vez de suicídio, a morte poderia ter sido consequência de um assassinato. O leitor é conduzido a suspeitar da voz narrativa, principalmente no que concerne às suas motivações em estar naquele local. A mente do narrador usa o mesmo espaço da casa, ambiente repleto de mortes, marcas da depreciação do imóvel e de suas emoções perturbadas, para gerar significados no leitor, dos mais diversos, todos atrelados às lembranças da presença simbólica da morte no cotidiano. Esta é a história secreta dentro da história visível. Sabendo que a raiz grega *eironia* sugere dissimulação ou engano (Hutcheon, 2000, p.81), parece que alguns dos narradores de Aquino tentam ludibriar o leitor.

A ironia, nas narrativas de violência de Aquino, subsistem como facas de dois gumes, paradoxalmente operativa,[9] como uma prática tanto de assimilação cultural como de resistência ao *status quo*. No primeiro caso, as estratégias irônicas estão submetidas à lógica do capital cultural. Linda Hutcheon (2000, p.19) entende

9. "Operativa" é um termo sugerido por Hutcheon (2000, p.74) para designar o interesse em como a ironia trabalha ou acontece.

que a ironia não é apenas um tropo isolado a ser analisado por meios formalistas, mas também um tópico político, um ato social. Assim, o que ela chama de "cena" da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação, mesmo não possuindo uma força com enorme significado no desenvolvimento da história ou da civilização humana. O jogo da ironia infere[10] na participação de dois atores, interpretador e ironista. Outra expressão usada por Hutcheon é a "natureza transideológica da ironia" (2000, p.26-7), entendendo que a ironia funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando grande variedade de interesses. Conforme essa posição, as ironias das narrativas de Marçal Aquino reforçariam os aspectos sociais, culturais e literários, como é o caso da violência social brasileira, independentemente de quais forem, ao invés de contribuir criticamente com eles. Apesar de aceitarmos, em parte, que isso possa ocorrer com o funcionamento da ironia nas narrativas da violência de Aquino, ampliaremos essa perspectiva, considerando que a ironia também pode selecionar seus interesses, e até questionar a ordem vigente, por ser detentora de princípios fortemente político-ideológicos.

Como prática de resistência ao *status quo*, Lefebvre (1969, p.53) entende a ironia não apenas como determinação psicológica e subjetiva, mas inclusive como força contestadora da história e da sociedade,[11] e Maria de Lourdes Ferraz escreveu que "a ironia revela, sobretudo, uma visão crítica do mundo" (1987, p.17).[12] Lefebvre também pondera que a função do ironista é interpelar, ou seja, levar seu público à reflexão crítica por meio da ironia:

---

10. Hutcheon (2000, p.74) afirma que a ironia é "inferida", querendo dizer que ela não é necessariamente um caso de intenção do ironista, embora possa também ser; ela é sempre, no entanto, um caso de interpretação e atribuição.
11. Nas palavras de Brait (2008, p.21-2), a ironia como atitude já estava prevista em Aristóteles.
12. "Um texto que não desafie o leitor, que não o obrigue a vencer uma resistência que será o princípio de qualquer adesão, acaba por ser um texto que sentencia, à partida, o seu (des)interesse" (Ferraz, 1987, p.33).

> O grande ironista aparece nos períodos agitados, perturbados, incertos, quando as pessoas à sua volta consagram-se a importantes negócios, quando o futuro depende de grandes decisões, quando grandes interesses estão em jogo e os homens de ação empenham-se sem reserva na luta. Então o ironista recolhe-se em si mesmo, aliás não por muito tempo. Ele se recupera e afirma-se. Voltando-se para fora e para o público, ele interroga os atores para saber se eles sabem exatamente por que arriscam suas vidas, a felicidade ou a falta de felicidade, sem contar a felicidade ou a infelicidade dos outros. Sabem bem eles o que representam e qual o seu jogo? (1969, p.11-2).

Até aqui, apuramos, por meio da análise de *Famílias terrivelmente felizes* de Marçal Aquino, que a ficção contemporânea brasileira, da década de 1960 até o início do século XXI, não apenas tem representado a violência de modo brutal (narrativas brutalistas), mas também o faz por meio de uma versão pacificada, sutil e arrasadora da violência. Esta última teria sido problematizada a partir da experiência social e política do período de transição ditadura/abertura no Brasil, e continua em exercício por, pelo menos, dois motivos básicos. Primeiro, a linha de produção do novo Realismo literário brasileiro precisou criar novas mercadorias da violência a fim de não perder seu público e angariar novos leitores. Segundo, se o mundo do texto nega valores tradicionais, normas e leis estabelecidas pela sociedade autoritária brasileira, é porque esses mecanismos de regulação social estão redefinindo suas estratégias e as forças empregadas.

Não apenas há, no mercado, narrativas da violência que resistem à ordem estabelecida, como textos críticos e/ou revolucionários, tais quais os produzidos no período do regime militar, do tipo brutalista. Nas prateleiras do mercado literário brasileiro, também há narrativas que resistem à crítica social e ao germe da revolução. A ironia em *Famílias terrivelmente felizes* é resistente, conforme este último aspecto: resiste aos princípios do Estado militar para contribuir na fundação de um Estado neoliberal e democrático, tão

violento quanto o anterior, e faz isso por meio do uso de uma ironia que corrói o modelo convencional de família pequeno-burguesa e o ideal de família burguesa, propondo, no lugar, famílias "reais" que já nascem desgastadas. É uma resistência da nova violência contra a antiga. É como se a nova representação literária da crueldade tivesse se embriagado na madrugada urbana, e agora, revoltada, ameaça seus próprios pais. Algo parecido ocorre na fábula de "Noturno nº um", quando um homem caminha pela madrugada em busca de algo a ser usado para acender seu cigarro. Ressentido contra a realidade com que depara, retorna para o espaço doméstico querendo matar sua mulher (Aquino, 2003, p.63-4).

É pertinente refletir que esse tipo de transgressão é ambíguo, pois, ao mesmo tempo que tenta romper e subverter a norma e o aparato legal (e legislativo) que a sustenta, repõe a norma. Como exemplo citamos a recusa contemporânea em relação ao modelo de família do século XIX, algo proposto pela cultura burguesa e pelo mundo vitoriano e que estava sedimentado em uma estrutura emocional rígida, lutando, por meio de esforços repressivos, contra a ideia de um eu sem limites, motivado pelo descontentamento produzido pela confusão entre o público e o privado. Mas, apesar de todas as tentativas das sociedades modernas ocidentais dos dias de hoje não repetirem isso, Sennett (1988, p.320-1) afirmou que tal reprodução indesejada está em vigência. Apesar do rompimento com o passado pela recusa das limitações do eu, há a reprodução da família vitoriana denotada no que diz respeito à ausência da vida pública. Em "Onze jantares" (1986), um dos contos de *Famílias terrivelmente felizes*, escrito logo após o término do regime ditatorial brasileiro, a perda do espaço público[13] e o consequente desinteresse

13. É preciso pontuar aqui que a perda do espaço público é algo que mereceria um estudo particular no caso do Brasil. Em primeiro lugar porque o conceito de espaço público como criação ou produto do Estado moderno e do Estado de direito nunca se constituiu de fato no Brasil. Em segundo porque essa "perda" é mais uma evidência da privatização do Estado e dos bens públicos por interesses privados de toda ordem, evidência da presença (cada vez mais intensa) da lei-do-mais-forte na ordem do cotidiano.

da massa pela arte fazem a personagem-protagonista entrar em crise em relação à sua atividade criativa literária. A repressão política e social, limitadora do eu artístico, é contrabalanceada pela liberação do eu sexual da personagem. O escritor se envolve com inúmeras mulheres e, em uma atitude narcisista, não encontra satisfação em nenhuma delas. Essa mesma trajetória também ocorre com o escritor de outro conto de Aquino, "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado" (1985). O escritor tem seu eu artístico reprimido, enquanto seu eu sexual torna-se libertino. Assim, ele é violentado em termos psíquicos, e sua personalidade entra em constante conflito. A morte emocional torna-se lenta e processual.

Adorno (2006, p.120) escreveu que a barbárie, um dos modos de operação da violência, encontra-se no próprio processo civilizatório. Por conta disso, a transgressão, mesmo tendo caráter ambíguo, no final das contas, irá ceder à "ordem". O "potencial autoritário" (Adorno, 2006, p.123) permeia as sociedades ocidentais modernas. E o Brasil, sendo uma "sociedade autoritária" (Chaui, 2000), tenta manter vivos os mitos positivistas da "ordem"[14] e do "progresso", em nome dos interesses da classe que está no poder. Assim, a linguagem literária da violência de *Famílias terrivelmente felizes* contribuiu para que a violência fosse reciclada, naturalizada, celebrada e apreciada ao gosto do mercado cultural e literário brasileiro.

14. Concordamos com Chaui (2000, p.93), para quem o imaginário da ordem nada mais é do que o ocultamento dos conflitos entre poderes regionais e poder central e o ocultamento dos conflitos gerados pela divisão social das classes sociais.

2.2. A criação de imagens da morte intrínseca à caracterização dos heróis

Enquanto Piglia escreveu que o conto moderno "conta uma encruzilhada, uma passagem, é um experimento com o marco e a noção de limite" (2004b, p.112), Schøllhammer (2009, p.118-20) expressou que a suspensão do limite e da fronteira entre o corpo íntimo e a realidade vivida, entre o privado e o público, a diluição entre o interior e o exterior ou do limite entre vida e morte, é uma das características da ficção contemporânea brasileira. Assim, verificamos nas narrativas de *Famílias terrivelmente felizes* que as imagens da morte contribuem para o deslocamento ou a suspensão dos limites existenciais das personagens, graças ao uso do jogo de espelhos acionado pelos narradores.

Os contos da obra sob análise retratam o mal-estar crônico do autor com relação ao tempo em que vive. Aquino valoriza o discurso da perversidade, por causa de sua corrosão totalizante, visando apresentar a condição humana[15] vivida pelos brasileiros, sempre encetada pelo viés cortante da ironia. Assim, mostra interesse em temas que remetem especialmente à marginalidade urbana e como ela expressa a disseminação desenfreada da violência brasileira, legitimada no âmbito do micropoder pela família tradicional e nuclear, formada por pessoas com o mesmo laço de consan-

15. Para Arendt (2010, p.10-11), a condição humana compreende mais do que as condições sob as quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados, pois tudo aquilo com que eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência. O que quer que toque a vida humana ou mantenha uma relação duradoura com ela assume o caráter de condição de sua existência. Assim, a violência e sua linguagem mantêm uma relação intrínseca com a condição existencial dos brasileiros. Ainda a filósofa escreveu que: "A objetividade do mundo – seu caráter-de-objeto [*object-character*] ou seu caráter-de-coisa [*thing-character*] – e a condição humana complementam-se uma à outra; por ser uma experiência condicionada, a existência humana seria impossível sem coisas, e estas seriam um amontoado de artigos desconectados, um não mundo, se não fosse, os condicionantes da existência humana" (Arendt, 2010, p.11).

guinidade, e no âmbito do macropoder pela família sobre-humana, que é a figura do Estado moderno, formada por pessoas com o mesmo vínculo nacional. Diante dessas duas forças em relação dialética, as personagens se recusam a ocupar os espaços ordenados e legalmente regulados, condição fundamental da organização social. Por isso, são sufocadas física ou emocionalmente ou tentam se adequar às estruturas sociais de dominação por meio da depreciação do caráter, que ocorre pelo esgarçamento lento e corrosivo dos princípios morais, levados ao extremo, quando não transgredidos, ou da rendição à morte.

Dentre os jogos de espelhos associados às imagens da morte, iremos analisar aqueles que ocasionam a criação de duas figuras relacionadas aos heróis dos contos de *Famílias terrivelmente felizes*:[16] a lagarta, imagem extraída das ilustrações do livro, e os cães domesticados, animais sempre submetidos às forças do mundo exterior, e que estão destacados em algumas das principais narrativas da obra. A partir dessas construções, iremos nos fixar nas agressões simbólicas que se perpetuam na vida das personagens. Os critérios de escolha para a análise dos contos que representam suas personagens como cães, a fim de ressaltar esse aspecto do tecido narrativo de Aquino, têm em comum pelo menos três pontos: a) a constância com que tais figuras aparecem nos contos; b) a presença de jogos de espelhos articulados pelo acontecimento irônico no clímax das narrativas, como é o caso de "A casa", "Visita", "Sábado" e "Echenique"; c) o tempo psicológico das personagens-protagonistas e que está relacionado a suas lembranças e memórias fraturadas por situações traumáticas.

Desde a capa do livro, toda em vermelho, criada por Ulisses Bôscolo de Paula, temos a ambiguidade que a ironia sugere e provoca, já que nos permite tripla leitura: sangue, fogo e paixão – jogando com cores que tradicionalmente remetem a histórias de amor ou a romances policiais. A primeira e, até agora, única edição do

---

16. Na figura, um acontecimento terreno é elucidado pelo outro: o primeiro significa o segundo; o segundo se "realiza" no primeiro.

livro conta com um conjunto de ilustrações, também assinadas por esse artista, espalhadas por algumas páginas, entre as quais, imagens de insetos, ratos, humanos desfigurados, telhados de casas e antenas elétricas, além de inúmeros rabiscos ininteligíveis, sendo que todos esses elementos podem ser percebidos justamente como marcas da urbanidade, elemento fundamental nas narrativas de Marçal Aquino.

A imagem da capa, e que também ocupa uma página inteira dentro do livro, é a de uma lagarta em vias de fazer o casulo. Mônica Ramos (2006, p.26) interpreta esse desenho associando-o à maturidade do escritor marcada pela mudança de foco verificada em seus contos: da metrópole para o subúrbio, de um ambiente "civilizado" ao marginal – ainda assim, tais elementos continuam simbolizando a própria ideia de urbanidade. Segundo ela, até quando as personagens se deslocam para as fronteiras geográficas do país, o contraste se dá, justamente, pela ausência do grande espaço urbano, seja dos grandes centros, seja dos subúrbios das metrópoles. Diferentemente do que essa pesquisadora sustenta, talvez o deslocamento das personagens para as margens – a fronteira, a periferia, o subúrbio etc. –, mais do que ruptura com o espaço urbano, evidencie a reprodução desse espaço nas margens por meio de seus efeitos violentos. Trataremos melhor sobre tal ponto no decorrer do livro ao analisarmos o que chamamos de contos de fronteira.

Ramos (2006, p.26) também associa a imagem da lagarta à violência que eclode nas narrativas, numa alusão ao título irônico do livro. No entanto, sugerimos outra perspectiva, ao observar que Aquino utiliza-se da zoomorfização[17] em suas narrativas, não apenas para bestializar a figura humana, mas especialmente para declarar a decadência humana do marginalizado. No jogo especular

17. A zoomorfização é uma figura de linguagem, convencionalmente usada pelo Naturalismo do século XIX, que aproximava e descrevia o comportamento humano a partir de construções metafóricas ou alegóricas, remetendo, assim, à bestialização do indivíduo. Aquino se utiliza desse recurso, mas narra a condição brasileira, tendo como pano de fundo uma realidade fraturada e cindida, como percebida pelo novo Realismo.

presente no conto "Noturno nº um" (1981), a degradação simbolizada por um mendigo, marginalizado social, é comparada à depreciação dos automóveis:

> Caminhou recebendo no rosto o impacto do vento gelado. Carros molhados estacionados no meio-fio. Um vagabundo enregelado dormia sob uma marquise, com papelões sobre o corpo. Passou pelo banco, por um bar fechado, pelo semáforo verde da rua deserta. Uma viatura policial atravessou a esquina duas ruas abaixo. Não havia fósforo e ele sentia vontade de fumar. Passou pelo zoológico fechado. Os animais deviam estar dormindo encolhidos; o inverno era rigoroso (Aquino, 2003, p.63).

O vagabundo, que está encolhido, é narrado como fabricação da indústria capitalista, mantido pela sociedade de consumo, mas também como os animais que dormem retraídos no zoológico. Além disso, faz paralelo com o homem que caça, durante a noite, fósforo para sanar sua vontade instintiva de fumar, necessidade produzida pelo mercado.

Em "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado" (1985), o movimento do olhar da personagem principal para o gato é repetido quatro vezes no conto, numa espécie de identificação do escritor com o animal. O espelhamento aqui é paralelo: no texto, o gato é símbolo de acomodação, de inação, repouso, bem o estilo de vida pequeno-burguês.

A lagarta, por sua vez, é um réptil, ser rastejante, que possui corpo alongado e mole e que prefere viver em ambientes secos e pedregosos. Aventamos que há, aqui, referência indireta com o tipo de narrativa que Aquino concebe, constituída por heróis que rastejam para sobreviver envoltos pelo casulo de uma realidade complexa e violenta, como é o caso de personagens como Boi, mendigo do conto homônimo, e Pedro Macaco, um dos criminosos de "Santa Lúcia" (1992). Assim como o casulo é um envoltório construído pelas próprias larvas, dentro do qual passam o período de pupa, as personagens não apenas interagem com o espaço e o ambiente em

que são obrigadas a viver, mas ajudam a tecê-los. Isso não quer dizer, no entanto, que são sujeitos de suas próprias vidas, mas, pelo contrário, são objetos e produtos da relação com o meio em que vivem. Portanto, na antropologia do autor, o ser humano interage com o meio social, porém em condições precárias, como objetos, sendo, no final das contas, produto dessa relação com um meio social secularizado, capitalista, industrial. A realidade-casulo, em vez de abrigar a personagem-lagarta em vistas de sua liberdade concretizada no estágio da imago, acaba por asfixiar o animal no processo de hibernação. Ou senão, como alusão às personagens que sobrevivem à realidade violenta referida nos contos, e como referência direta às imagens de lagartas fora de seus casulos, com grossos pelos espalhados pelo corpo, encontradas em algumas páginas do livro (Aquino, 2003, p.55-6), há aquelas que rompem com o envoltório, porém nunca saem como borboletas.

A personagem nordestina Cícero, do conto "*Recuerdos* da Babilônia" (2002) tinha uma vida feliz quando vivia na condição de migrante na cidade de São Paulo, até sofrer um acidente de trabalho e retornar em uma cadeira de rodas à sua terra natal, no estado do Piauí, chegando a afirmar: "é melhor morrer do que ficar desse jeito" (Aquino, 2003, p.215). O tio do narrador-personagem do conto "Impotências" (1983) deixa a vida no interior de Minas Gerais e vai para as metrópoles de grande e médio porte, conhecendo nesses lugares a desgraça da infelicidade e a maldição social da loucura (Aquino, 2003, p.11-4). Assim, se há muitas larvas peludas, não há borboletas nos contos de Aquino. A simbologia da borboleta, livre e bela, cede lugar à da lagarta, feia e limitada, que prefere viver em lugares escuros e sujos. A realidade violenta, de fato, não pode ser eliminada da vida das personagens, fazendo parte do processo intrínseco de caracterização dessas.

Quanto ao paralelismo das condições dos heróis de Aquino com cães, citamos o conto "Matadores" (1991), que narra a história de pistoleiros de aluguel, na qual encontramos o olhar de Alfredão que "continuava triste igual ao de um cachorro velho" (Aquino, 2003, p.131), enquanto aguardava, de tocaia, sua vítima em um bar

de fronteira. No segundo capítulo de "Jogos iniciais" (1992), a animalização da personagem, um motorista de caminhão, que se sentia "sozinho como um cão" (Aquino, 2003, p.50), longe de sua família e de seus conhecidos, sugere que sua carência estava no nível mais instintivo possível. Por isso, vai até um bar de beira de estrada e vasculha o local atrás de bebidas e de aventuras sexuais. Em "Impotências" (1983) o estado de desgraça do tio do narrador, apesar de nunca ter tido um cão, é comparado indiretamente aos cães que vadiam em sacos de lixos, durante a madrugada, ou aos carros mortos no meio-fio (Aquino, 2003, p.11).

No conto "Santa Lúcia" (1992) uma das personagens protagonistas é Pedro Macaco, membro de uma gangue de periferia, um malandro com gingado de macaco e detentor de atributos animalescos, expresso pelo passar da língua nos lábios ao ver uma mulher, ao referir-se ao "rabo" da filha adolescente de Ramiro ou por manejar uma boneca como se fosse um brinquedo sexual. Chamou Rita, a mulher de Dico, de "vaca", que na cultura brasileira tem a conotação de "vagabunda". Boi é o nome da personagem principal do conto homônimo, e referência ao seu "instinto animal socialmente nutrido" (Pellegrini, 2012, p.46): "Não era gordo. Estava sempre inchado – de cachaça e das bordoadas da vida. Daí o apelido: Boi" (Aquino, 2003, p.181). Ambos, Boi e Pedro Macaco, são subprodutos da urbe, animais domesticados pelo sistema capitalista, relegados às margens geográficas e às margens de si mesmos. Os componentes humanos que podem ser encontrados em Boi são a cobiça e a inveja, notados nesta frase pela sutileza do verbo "espiar": "Enquanto se aquecia num solo ralo, espiava a construção de madeira" (Aquino, 2003, p.181); em Pedro Macaco, a lascívia: "Ele rasga a outra parte do vestido e, segurando a mulher pelos braços, começa a passar as mãos em seus seios" (Aquino, 2003, p.156).

Em "*Recuerdos* da Babilônia" (2002), conto que narra a problemática de projetos migratórios do interior do Nordeste para as grandes metrópoles do Sudeste brasileiro, a ironia punitiva é indicada em dois momentos. Primeiro, a voz descontente de Neto que,

ao se referir à cidade grande, diz para seu conterrâneo Cícero: "Tem cachorro nesta cidade de merda que come melhor do que a gente. Isso é vida?" (Aquino, 2003, p.205). O segundo momento acontece quando, após Cícero retornar à sua terra natal, Venda de Lourdes, interior do Piauí, e trazendo como herança da metrópole seu estado físico de invalidez, após sofrer um acidente na obra em que trabalhava, "lançou um olhar soturno para um cachorro magro e sarmento que passava na rua empoeirada. É, voltei para esse lugar de bosta" (Aquino, 2003, p.213).

A personagem-protagonista do conto "A casa" (1992), homem que visita uma antiga moradia, por intermédio de uma imobiliária, a fim de investigar a história de uma mulher que tinha morrido ali, e que aparentemente ele conhecia bem, é invadida por uma saudade dolorosa em relação a ela. O suposto suicídio da mulher teria dado fim a sua existência de amargura, no entanto, a memória do narrador, depois disso, iria se tornar o depósito de uma violência psicológica contra sua própria vida, pois perdera uma pessoa que aparentemente amava.

A relação espelhada entre personagem-cão realça os efeitos da morte na vida da personagem e sua existência falseada, mentirosa e desesperada, no que consideramos o clímax do conto:

> Sônia olhou-se no espelho, ajeitou o cabelo e disse: "Para uma pessoa sozinha como você, até que é uma casa bem espaçosa, você não acha?". Eu mencionei o cachorro – e ela ergueu as sobrancelhas ao dizer "Mesmo assim" –, embora estivesse mentindo: Bertold, meu último cão, já tinha morrido havia três anos (Aquino, 2003, p.77).

O distanciamento humano por parte da vendedora, sinalizado neste trecho pelo seu olhar direcionado ao espelho em vistas de sua vaidade, não consegue perceber a tensão do narrador ao percorrer os cômodos vazios da casa. A vida emocional do narrador é comparada, por meio do jogo de espelhos, com a de um cão morto havia três anos.

Também no conto "Visita" (1991) a relação personagem-cão é exibida, nesse caso em três situações. Na primeira, logo no início da narrativa, a memória do narrador-protagonista recorda os dias de alegria em que vivera na companhia da mãe, antes de sua morte.

> Não sei quanto tempo fiquei ali. Quando resolvi sair da caminhonete, o rádio tocava uma música que havia feito sucesso uns doze ou dez anos antes. Sei disso porque me lembro de minha mãe cantarolando essa mesma música na cozinha de casa, enquanto preparava o almoço e eu brincava com Duque, nosso cachorro. Era o que se pode chamar de um tempo feliz, mas, naquela época, eu ainda não sabia disso. Esperei a música terminar, numa espécie de homenagem à minha mãe e àqueles tempos (Aquino, 2003, p.98).

É interessante notar neste trecho da narrativa a relação do narrador com o tempo. Diante de um grupo de casas brancas, bordéis de fronteira, e à procura de sua irmã, a personagem principal diz que não sabia há quanto tempo estava naquele local, perdendo assim a noção do presente. Aqui fica nítido algo que irá ocorrer em toda a narrativa e motivar as intenções e ações do narrador: o presente aparece como um período indefinido prolongado desde o passado e fortemente demarcado pela nostalgia do narrador. Uma velha canção que tocava na rádio fez que ele lembrasse vagamente sua infância vivida sob os cuidados da mãe. Mas essas belas recordações duraram apenas o tempo curto de uma canção, trilha sonora de uma época de vida feliz, porém inalcançável.

Enquanto a mãe cantarolava a música na cozinha da casa, o narrador brincava com Duque. A lembrança da antiga casa da família contrasta diretamente com as casas brancas. Os dois edifícios, no entanto, simbolizam a habitação de duas mulheres de sua própria família, em uma delas a mãe, resgatada por meio da reminiscência do narrador, e no outro local a irmã, a ser encontrada, trabalhando como prostituta. Por conseguinte, pelo monólogo interior, o tempo passado se inclina sobre o presente do narrador e a imagem de sua mãe idealizada se debruça sobre a da irmã violentada

pelo seu histórico de vida, pelas agressões sofridas tanto por seu pai quanto pelo ex-namorado. Do mesmo modo que o passado feliz não fora reproduzido no presente, demarcado por uma família nuclear desmantelada, perpassada pela morte e pela separação, a imagem imaculada da mãe também não foi projetada na filha. Há um corte irônico que atravessa as temporalidades, as relações familiares e os sentimentos do narrador. O narrador "brincava com Duque", mas o jogo irônico afirma que quem de fato permaneceu brincando com a personagem principal foi o tempo, com toda sua sutil crueldade.

Se o passado é sinalizado pela brincadeira da personagem principal com Duque, o cachorro da família, o presente dramático e "perpétuo" é simbolizado por um cachorro desconhecido, morador das ruas, e que fora atropelado no meio de uma rodovia.

> O dia já estava clareando quando vi um cachorro atropelado e parei a caminhonete no acostamento. Aproximei-me e percebi que o animal ainda vivia, apesar de estar com a parte traseira do corpo completamente esmagada. Havia se arrastado para morrer no acostamento, deixando um rastro de sangue na pista.
>
> Agachei-me, segurei sua cabeça e notei que parte de suas vísceras tinha saído pelo ânus. O cão estava quente e tremia muito, mas não emitia nenhum gemido. Apenas me olhava com seus olhos espantados, como se não compreendesse bem o que acontecia. Pensei que seria bom se pudesse dar-lhe um pouco de água, mas não havia como.
>
> Permaneci abaixado, segurando o cão e afagando sua cabeça. Até que ele teve uma espécie de convulsão, esticou-se todo e parou de respirar, mantendo os olhos abertos.
>
> Eu levantei e fiquei parado no acostamento da rodovia deserta, olhando o dia clarear. Era uma manhã de luz baça, cheia de nuvens cinzentas. A minha respiração saía como fumaça por causa do frio. Senti que aquele momento continha uma espécie de ensinamento, mas eu não sabia dizer qual era. Então fiquei apenas olhando a vegetação úmida, o céu cinzento e a luz aumentando.

> Lembro que fiquei em silêncio. Que, feito dizia minha mãe, é como a gente deve ficar diante das coisas que não compreende direito (Aquino, 2003, p.112-3).

A segunda situação que faz a relação personagem-cão aparece no desfecho e no clímax da narrativa. Recorrendo à técnica narrativa do jogo de espelho, procedimento irônico de Marçal Aquino, sugerimos que, do mesmo modo que um cachorro, após o atropelamento, "havia se arrastado para morrer no acostamento", também o narrador se arrasta para a margem após deparar com seus dramas familiares e emocionais. Duque, o cachorro feliz da família, habitante de um espaço doméstico sutilmente agressivo, já havia morrido, assim como o narrador em sua relação com a família ideal. O cachorro desconhecido, habitante de um espaço público deserto, ambiente abertamente agressivo por causa dos motoristas que passavam por ali sem se importarem com outra coisa a não ser com eles mesmos, perece nos braços do narrador. Simbolicamente, esta personagem é levada às margens emocionais e, diante da ironia fatalista, restava nada mais do que refletir passivamente e aguardar a morte definitiva em silêncio, prenunciada pelo clarão de luz que vai invadindo o ambiente aos poucos. Silêncio e luz são apresentados não como correlativos de introspecção ou de um novo amanhecer, mas desvelam a inércia do sujeito perante a realidade e o esclarecimento das contradições da vida pelo iluminar da morte. Assim, a partir do desfecho de "Visita", fica evidente que, quando as personagens de *Famílias terrivelmente felizes* se silenciam diante das contradições da realidade, isso indica a rendição passiva das personagens perante o lúdico da morte.[18]

---

18. Recorremos aqui ao "método das passagens paralelas" (*Parallelstellenmethode*) para explicar por que o silenciamento das personagens aparece repetidas vezes nos contos de *Famílias terrivelmente felizes*. Esse método, de acordo com Compagnon (2003, p.68), sugere que o sentido de textos obscuros ou ambíguos pode ser esclarecido a partir de textos mais fáceis e que elucidam a intenção do autor.

A terceira situação que espelha com ironia a personagem-cão aparece na metade da narrativa, quando Regina, irmã do narrador, dá ordens a Mário, seu cliente, para que não atacasse seu irmão:

> O negro assumiu uma posição de defesa e me lançou um olhar hostil, como quando alguma coisa ruim está para acontecer. Regina, parada na porta do quarto, ficou olhando a cena, sem compreender o que se passava. O homem deu dois passos na minha direção e tive a impressão de que me teria atacado se ela não tivesse gritado:
>
> – Espera aí, Mário.
>
> O negro parou na hora, como um cão adestrado, ao ouvir uma ordem de seu dono. Seu olhar, porém, manteve-se fixado em mim, atento a qualquer movimento que eu tentasse fazer. (Aquino, 2003, p.105-6)

Diante dessas três situações, notamos que as personagens masculinas do conto são comparadas a animais (cachorros). Aqui gostaríamos de integrar a análise crítica com uma análise da vida pública e privada no Brasil. Na infância, a personagem principal brinca desinteressadamente com seu cachorro. A maleabilidade das regras sociais, enquanto criança, produz o laço social do sujeito em relação à família, incluindo a participação do cão. O espaço doméstico é apresentado como lugar de segurança, alegria e conforto. A presença da mãe, apesar da ausência paterna, é substancial para que a vida dentro do lar tenha razão de ser. O pai, no trecho inicial da narrativa, talvez não tenha sido citado, pois os homens brasileiros costumavam dedicar a maior parte de seu tempo ao trabalho, ou por ser considerado como um membro inferior à mãe, no que diz respeito à contribuição na solidariedade familiar. Assim, a falta do pai nem é considerada pela voz narrativa. O cantarolar da mãe denota o tom de harmonia característico de uma vida privada afastada da vida pública, esta última dominada por um Estado autoritário em vias de reconstrução, do militarismo à democracia. É como se o Estado domesticasse os sujeitos alojando-os a um ambiente doméstico

supostamente harmonioso, para que, nos espaços públicos, pudesse reforçar com mais facilidade suas estruturas de dominação.

Quando a personagem masculina, em sua fase adulta, passa a trafegar pelas vias públicas, é exposta à solidão e à insegurança. O narrador do conto "Visita" caminha por rodovias desertas e locais perigosos, durante a noite, em busca de sua irmã. Encara pessoas estranhas, depara com marginais, transita em ambientes embaçados: "Sentados em baquetas próximas ao balcão, dois sujeitos bebiam cerveja e me olharam rapidamente. Um cara de barba rala, vestido com um paletó preto, dançava com uma morena mais alta do que ele no meio da sala" (Aquino, 2003, p.98). Para sobreviver em um espaço público hostil e marginalizado, em beira de estrada, seria preciso agir como Mário, um "cão adestrado", atento às armadilhas e aos movimentos das pessoas, sempre em "posição de defesa, como quando uma coisa ruim está para acontecer" (Aquino, 2003, p.105). Encarar a vida pública com inocência e boas intenções é assumir a postura não de um cão de guarda, mas de um cão abandonado, suscetível ao atropelamento e bem próximo da morte física.

Assim, a narrativa talvez esteja propondo que as forças sociais hegemônicas violentam a vida privada por meio da infantilização do sujeito e da propagação de um discurso que celebra o ideal de família e felicidade burguesas, sempre atrelados aos cuidados de uma figura de autoridade familiar (no caso, a mãe). Quando essa figura é destituída, ocorre a desestabilização do sujeito. O narrador de "Visita", ao perder sua mãe que morrera de câncer, não consegue equilibrar sua vida, mas carrega em si as marcas da saudade, da culpa, do trauma perante o esfacelamento da família. Ao ir atrás de sua irmã, talvez estivesse à procura da figura materna de autoridade que lhe foi roubada pelo tempo e pela doença. Mas, ao deparar com Regina, só consegue encontrar a figura de sua mãe representada em um retrato. O passado volta à tona, e as lembranças de uma infância feliz recobram os sentimentos do narrador:

> Ela foi até o guarda-roupa, remexeu numa gaveta e depois me estendeu a foto. Era um retrato amarelado em que aparecia ao lado

> de nossa mãe, as duas sentadas no gramado que havia perto da casa. Ao fundo, era possível enxergar duas figuras deslocadas, uma pequena e outra um pouco maior, provavelmente era eu quem aparecia naquela foto, brincando com o Duque (Aquino, 2003, p.112).

O deslocamento da personagem-cão em relação às duas mulheres denota não apenas o afastamento, mas também o esfacelamento da família e do narrador como sujeito. A mãe aparece no conto como ausência constante na vida do narrador, simbolizando a harmonia familiar. A irmã Regina, por outro lado, é a mulher que invadiu o espaço público, encarando as regras das ruas, deixando--se ferir pelas marcas da guerra, enfrentando as imposições masculinas (do pai e do ex-namorado), mas se submetendo à cafetina e aos amantes (Mário). A política ideológica do Estado brasileiro legitima tanto o ideário da família burguesa, estruturada hierarquicamente e conformada à lógica do mando-obediência, quanto a ocupação dos espaços marginais pelo mercado sexual clandestino. Deste modo, se não há como fugir das ciladas da morte, também não há como se desvencilhar de estruturas hierárquicas impostas pelo Estado e pela sociedade autoritária brasileira. A ironia, mais uma vez, aparece na obra de Aquino como ironia fatalista,[19] desautomatizando a primeira leitura, mais superficial e inocente, que fazemos do texto. A violência social, em seu alastramento pandêmico, recobre tanto o espaço privado quanto o público. O relato do conto citado, em seu caráter intimista, denuncia isso.

No conto "Sábado" (2002), a estrutura social de dominação é identificada pela manutenção do racismo no seio familiar tradicional. Helena, a menina caçula da família de classe média, perso-

---

19. Em *Famílias terrivelmente felizes* nota-se o procedimento de uma ironia da fatalidade. Ela contribuiu para que a trajetória dramática de opressão social e luta interior, percorrida pelas personagens de Aquino, fosse apresentada como regida pela força de um destino fechado, e não como consequência imediata da luta de classes, do secularismo e das armadilhas do capital. Deste modo, promove o mito fundador brasileiro ao naturalizar as relações sociais violentas e consagrar a morte processual como inevitável na vida dos marginalizados.

nagem principal da narrativa, observa atentamente, por meio de posições estratégicas, como seus pais iriam tratar o novo namorado da irmã. Frederico era um moço "mulato", foi convidado por Helena para conhecer o local onde seu cachorro estava enterrado.

> Helena aproveitou a pausa e convidou Frederico a conhecer o quintal da casa, onde seu cão fora enterrado. Ele aceitou com um entusiasmo genuíno – tinha simpatizado com a menina. Flávio os acompanhou a contragosto.
>
> O cão estava enterrado ao lado de uma casa de madeira, num retângulo de terreno cercado por pedras. Ao centro, um porta-retratos desbotado pelo sol e pela chuva, com a foto de um *cocker spaniel* marrom.
>
> Você tem cachorro?, Helena perguntou.
>
> Tive uma vira-lata chamada Duda, Frederico disse. Morreu atropelada.
>
> Ele e Flávia permaneciam de mãos dadas.
>
> O meu se chamava Fly, Helena disse.
>
> Como ele morreu?
>
> De velhice, Flávia informou. O Fly era meu.
>
> Era meu, a caçula protestou. Você deu ele para mim.
>
> Flávia abaixou-se para espiar o interior da casa de madeira. Falou para provocar a irmã:
>
> Esta casa de bonecas também era minha. Você herdou.
>
> A caçula pensou em retrucar, mas olhou para o sorriso no rosto do rapaz e se conteve. Não seria bom passar uma impressão ruim logo de cara. Helena tinha fama de encrenqueira, tanto em casa quanto na escola; queria mudar essa imagem – e Frederico era um bom começo.
>
> Flávia, porém, terminou a inspeção da casa de madeira com mais munição:
>
> Faz tempo que você não limpa aqui, né?
>
> Helena engoliu mais essa provocação. E ficou aliviada quando a mãe apareceu na porta e avisou que o café estava pronto (Aquino, 2003, p.91-92).

A violência em destaque neste trecho do conto não apenas está relacionada às agressões verbais, mas também é simbolizada pelo sentimento de ciúme que a irmã mais velha nutria em relação ao comportamento da caçula. O diálogo tenso entre ambas mostra que a aproximação de Helena em direção a Fred provocava desconforto em Flávia, mal-estar que se repete outras vezes na narrativa. A discussão sobre qual das duas era a legítima dona do cachorro Fly é a história visível desta parte do conto. O que está em jogo, comandado de modo cortante pela ironia de Aquino, e que subjaz o trecho como história secreta, talvez seja o interesse compartilhado de Flávia e Helena pelo rapaz. Mais uma vez, Aquino articula o espelhamento entre personagem e cão. Mas o que significa o cão enterrado do lado de fora da casa? Esta parte do conto será mais bem entendida em seu desfecho. Os pais de Flávia conversam durante a noite, dentro do quarto, antes de dormirem, e testemunhados por Helena, que se escondia atrás da porta, sobre permitir ou não que uma de suas filhas namorasse o moço "mulato". O pai recusa essa possibilidade, com tom veemente:

> Ah, estamos no século 21. Eu acho que hoje em dia isso não tem mais nada a ver...
>
> Não? Você vai ver quando vierem os filhos. Eu sei como essas coisas funcionam: os filhos também sofrem com isso.
>
> A caçula sentiu dor no polegar. Tinha roído a unha até sangrar. Bom, pra falar a verdade, a mãe disse, o Fred nem é negro. É mulato.
>
> E você acha que isso faz alguma diferença para as pessoas? (Aquino, 2003, p.95).

A rejeição de Frederico por parte do pai da família, por ser considerado negro, deflagra uma violência racial escondida nos diversos espaços da sociedade brasileira. Simbolicamente, o rapaz é colocado para fora de casa, assim como o cachorro enterrado no quintal. Este local é o espaço destinado aos destituídos de direitos dentro do ambiente doméstico.

Por fim, em "Echenique" (2001), o narrador-personagem acompanha o modo de pensar e agir de Sebastião Carijó, um indígena. Ambos eram intermediários da libertação de um engenheiro de nacionalidade desconhecida, que estava sob os cuidados de um grupo de guerrilheiros colombianos. O indígena destoava de todos os membros do grupo libertador por não transitar na esfera de medo e desespero que cercava a todos durante a missão. Ele conhecia bem a realidade amazônica e os passos dos inimigos.

Depois do narrador ingerir um chá de ervas oferecido por Sebastião e passar pelo estado de transe, as coisas se esclareceram e se desenrolaram no conto. Antes do chá: apreensão do grupo dos libertadores quanto à chegada dos guerrilheiros; a carteira de Calixto some; o narrador tem pensamentos esparsos sobre sua ex-mulher; o narrador avista um cachorro no meio do mato: "Um animal se moveu com alvoroço no interior do cercado" (Aquino, 2003, p.166). Depois do transe do narrador e de Sebastião: chegada dos guerrilheiros e resgate do prisioneiro; a carteira de Calixto é encontrada nos bolsos de Enoque; o narrador sonha que manteve relações sexuais com sua ex-mulher; o narrador descobre que não havia cachorro, mas uma raposa nas redondezas. Nossa ênfase recai aqui mais uma vez sobre o jogo de espelhos entre personagem e animal.

> Ele e o homem tomavam café, agachados perto do cercado. Pararam de falar quando me viram. Sebastião sorriu com seus dentes escuros. Então notei que o animal no cercado não era um cachorro, mas uma raposa. Uma fêmea.
>
> Sebastião se levantou e me deu seu copo de café. Daí, meteu a mão no bolso traseiro da calça e tirou um maço de dinheiro. Separou algumas notas e entregou para o homem do *dancing*. Aquele índio vivia duro, onde havia arranjado aquela grana? Lembrei da carteira de Calixto.
>
> Sebastião abriu a porta da tela e se acocorou na entrada do cercado. A raposa se encolheu num dos cantos.
>
> Cuidado, o homem disse. Ela vai te morder.

> Sebastião estendeu a mão. A raposa arreganhou os dentes. Feito um cachorro.
>
> É a terceira vez que eu pego este ano, o homem me informou. Elas saem do mato à noite e vêm aqui, atrás de restos de comida.
>
> Vi que Sebastião se erguia e se afastava da entrada do cercado.
>
> Pode sair, ele falou.
>
> Primeiro, a raposa se manteve imóvel no canto. Depois, ainda desconfiada, esgueirou-se com lentidão junto à tela. E, quando se aproximou da porta, saiu em disparada do cercado. Sebastião acompanhou a cena com as mãos na cintura e cara de satisfeito. O homem do *dancing* também parecia muito satisfeito (Aquino, 2003, p.173-4).

Enquanto o cachorro é um animal que pode facilmente ser domesticado, a raposa é selvagem e sabe bem como sobreviver na floresta. Talvez o contraste aqui seja entre o homem da cidade e o homem da floresta (Sebastião Carijó). Enquanto os chamados "civilizados" são facilmente domesticados pelas forças sociais hegemônicas, as "raposas" também são, porém estão mais atentadas às brechas oferecidas e conseguem sair com mais facilidade. No entanto, ambos estão dentro do cercado.

Apesar da caracterização dos heróis de Aquino como lagartos e cães, entendidos assim a partir do jogo especular (paralelismo sinonímico) provocado pela ironia, nota-se, também, desfiguração ou ocultamento dos rostos de algumas de suas personagens, especialmente aquelas que estão em destaque nos contos sobre os artefatos urbanos. As ilustrações de figuras masculinas espalhadas pelo livro (Aquino, 2003, p.65-6) também podem ser incluídas aqui, pois encerram faces de traços simples, apagados e desalinhados.

Venâncio, protagonista de "A face esquerda" (2003) e membro de uma gangue de marginais que invade o comércio de um homem de bem, mas que tinha desobedecido às ordens dos mandatários do crime, possuía um "rosto erodido":

> Venâncio envelhecera. Ele se incomodava com a barriga que andara cultivando nos últimos anos e, mais ainda, com o rosto destroçado por marcas diversas. Não havia nada a fazer, ele achava. Era a idade chegando.
>
> [...] foi a vez de Zizinho examinar o rosto de Venâncio. Estilhaços de um para-brisa haviam deixado pequenas crateras em sua face esquerda, coisa de tempo em que ainda eram amigos (Aquino, 2003, p.194-5).

O título deste conto pode ser uma alusão à face de Venâncio, mas, ironicamente, talvez seja também a indicação do local, não descrito no conto, onde Zizinho teria sido afetado por um tiro disparado pelo seu ex-amigo. Damião, personagem dessa mesma narrativa, "tinha um olho de vidro, que permanecia estático, alheio aos movimentos do olho bom" (Aquino, 2003, p.197). Um tiro também acertou o rosto da personagem secundária Enoque, do conto "Echenique": "Enoque estava caído no capim. O tiro havia atingido seu rosto em cheio. Antes mesmo de bater no chão, já tinha encerrado o expediente neste mundo" (Aquino, 2003, p.177).

No desfecho do conto "Santa Lúcia", Pedro Macaco leva chutes no rosto da parte de Nego: "e o rosto do homem, aos poucos, vai se transformando numa coisa muito ruim de se olhar" (Aquino, 2003, p.157). Boi, no conto homônimo, dormia no antigo barraco de Eraldo. Ali "sonhou com a mãe. Ou com uma mulher que, no sonho, dizia ser sua mãe. Boi não chegou a conhecê-la. Não sabia como era seu rosto" (Aquino, 2003, p.190). Em "Num dia de casamento", por um longo momento, o narrador não consegue ver o rosto da noiva: "Eu a vi pelas costas e sua grinalda branca, em minha análise, nada tinha de especial: igual a muitas outras que já vi em fotos e em outros casamentos. Da minha posição, não consegui ver o rosto, mas imaginei que suava um pouco" (Aquino, 2003, p.41). E, quando finalmente consegue observar sua face, ela está carregada de maquiagens: "Somente vi o rosto da noiva quando ela desceu as escadas rumo ao carro que iria levá-la dali. Estava bonita. Pintada demais para o meu gosto, mas bonita" (Aquino, 2003,

p.42). Princesa, garota de programa do bar Danúbio, é descrita pelo narrador de "Miss Danúbio" como "uma mulher loira, meio sardenta, que não depilava as axilas e tinha passado há muito dos quarenta. Rugas perto dos olhos, dentes manchados de nicotina. E não cheirava muito bem, principalmente ao acordar" (Aquino, 2003, p.225).

Sobre o tio do narrador de "Impotências" não sabemos detalhes físicos, a não ser que "Era branco. E tinha uma pinta no queixo" (Aquino, 2003, p.14). Sua pessoa e seu modo de vida são contrastados com os do próprio narrador e com os de outras pessoas, fazendo que sua face, símbolo no conto de sua personalidade, se perca nessa multidão. Se não, os heróis de Aquino possuem rostos envelhecidos, enrugados, cabelos brancos, como os dos contos sobre o desamparo do escritor, ou "o sujeito de cabelos e bigodes grisalhos" (Aquino, 2003, p.72), sobre a personagem secundária de "Cicatriz". O rosto do protagonista de "Noturno nº um" é descrito apenas como um rosto impactado pelo vento gelado (Aquino, 2003, p.63).

Os rostos das personagens secundárias, clientes ou mulheres que se prostituíam nas casas noturnas referidas nos contos "Visita" e "Matadores", são descritos com mais detalhes: cara de índia, cara de nordestina, japonesa, loira, paraguaia, boliviana. Há também os rostos negros de Venâncio do conto "A face esquerda" e de Lourival, cujo apelido era Nego, do conto "Santa Lúcia". Assim, são rostos que carregam atributos étnicos e raciais geralmente associados, no imaginário cultural brasileiro, a marginais, pobres e feios.

Os rostos erodidos e/ou desconfigurados relacionam-se com o cenário urbano deteriorado. A ironia está no fato de que a deturpação dos rostos atinge a cabeça, os órgãos da fala e da visão, alterando a atividade psíquica (o pensar) e os sentidos (fala e visão) das personagens. Sabe-se pouco sobre a imagem facial do rosto dos heróis de Aquino, mas muito sobre seus olhos, acompanhados por adjetivos como parados, tristes, hostis, desconfiados, frios, fechados, duros, arregalados, melancólicos, nublados, vermelhos, injetados, inchados etc. Nas narrativas do autor, são os olhos das

personagens que criam e percebem a realidade, usados para o intercâmbio entre o interior delas e a realidade exterior, e vice-versa. Expressam o estado de sua psique, demarcando seus territórios, ajudando a ler e a interpretar a realidade violenta que têm diante de si, selecionando aquilo que se vê, mas também as captam e forjam seus destinos, rompendo seus valores morais e seus ideais de felicidade baseados no sucesso profissional. O olhar constrói e organiza o mundo, pois seleciona, rejeita, discrimina e, ao mesmo tempo, analisa, associa e classifica. Fica evidente aqui que Aquino rompe abertamente com o paradigma do olhar objetivo, imparcial e absoluto da arte realista do século XIX.[20]

De acordo com Lukács (2000, p.85-96), o romance moderno está ligado à subjetividade do ser humano, à sua relação com o mundo em que vive e às problemáticas que enfrenta dentro da realidade que o cerca. O herói romanesco é subjetivo, singular, inquieto, incompleto, abandonado por deus e constituído de traços demoníacos, em constante tentativa de reconciliação consigo mesmo e com o mundo. É nesse ângulo que Lukács enxerga o herói romanesco como problemático, pois está sempre em construção, em processo de amadurecimento, ao lidar com a realidade que o cerca. A *performance* do herói lukacsiano é adotada por Marçal Aquino, mas relacionada à cultura brasileira e ao novo Realismo literário, perpassados por uma linguagem da violência.

Sennett (1988, p.350) frisa que a personalidade moderna está à procura de heróis em que possa acreditar. Ainda afirma que a cultura da personalidade, surgida no século XX, cultua heróis que não sejam titãs nem demônios, mas "homenzinhos" expostos e francos em relação ao que sentem, ainda que dominados por uma realidade em crise. As personagens de Marçal Aquino vivenciam "situações-limites" (Freire, 2008),[21] mas impossibilitadas de agir e romper

---

20. Sobre o olhar objetivo, imparcial e absoluto da arte realista, conferir Sales (2012).
21. Segundo Paulo Freire, as situações-limites "se apresentam aos homens como se fossem determinantes históricas, esmagadoras, em face das quais não lhes

com as estruturas sociais de dominação. São fraturadas, relegadas ao destino do fracasso, sujeitas a uma morte física e psíquica lenta e dolorosa. Cruzam inúmeras fronteiras sociais, culturais, econômicas e geográficas em busca de suas próprias realizações. A esperança, o "inédito-viável" de Paulo Freire (2008),[22] é carta fora do baralho nas narrativas de Aquino. Deste modo, a realidade não pode ser transformada pelas personagens, mas apenas aceita. Suas trajetórias são dramáticas, representando, assim, o povo brasileiro em sua condição de despossuídos, economicamente falando. O que ocorre é a perda da experiência humana e a celebração das condições sub-humanas de vida. Vendo por esse lado, os rostos das personagens de *Famílias terrivelmente felizes* nada mais são do que feridas fabricadas pelo sistema para ocultar suas interpelações.

Aquino também joga aqui com as ideologias das "identidades míticas"[23] dos marginalizados, produzidas pelo mito fundador brasileiro, por meio da destruição simbólica das faces de suas personagens. O grupo de personagens predileto de Aquino são as prostitutas, os assassinos, os moradores de rua e os pilantras, personagens-lagartas e personagens-cães, de rostos humanos erodidos,

---

cabe outra alternativa senão adaptar-se" (2007, p.108). Para ele, homens e mulheres, como corpos conscientes, sabem bem ou mal de seus condicionamentos e de sua liberdade. Assim, encontram, em suas vidas pessoal e social, obstáculos e barreiras que precisam ser vencidos. Eles têm várias atitudes diante dessas situações-limites: ou as percebem como um obstáculo que não podem transpor, ou como algo que não querem transpor, ou ainda como algo que não sabem que existe e que precisa ser rompido, e então se empenham em sua superação (Freire, 2008, p.205).

22. O "inédito viável", para Paulo Freire (2008, p.206-7), é uma coisa inédita na realidade, não claramente conhecida e vivida, mas sonhada, e, quando se torna um "percebido destacado" pelos que pensam utopicamente, pode ser concretizada por meio da práxis libertadora que acontece num clima de esperança e confiança.

23. Benjamim Abdala Junior define "identidades míticas" como "construções cristalizadas, essencialistas, imaginadas desde o passado, por quem deteve os meios de fazer valer seu poder simbólico" (2012, p.57), aplicando esse termo às representações das pessoas ibero-afro-americanas produzidas pelas hegemonias sociais.

situados próximo daquilo que Karl Marx (1998; 2010) cunhou como *lumpenproletariat*.[24]

No vocabulário de Marx, "proletariado" é a massa de excluídos à margem do processo de produção. Eles vivem da venda de sua força de trabalho. O "lumpenproletariado", por sua vez, designa a população situada socialmente abaixo do proletariado, do ponto de vista das condições de trabalho, formada por frações miseráveis, não organizadas do proletariado, destituídos de consciência política e de classe. Especificamente em *A ideologia alemã* [1845], Marx (1998) define esse termo como referência aos trabalhadores em situação de miséria extrema ou por indivíduos desvinculados da produção social, dedicados a atividades marginais, como os ladrões e as prostitutas.

Entre os heróis de Aquino não há consciência coletiva, pois sequer há uma análise apropriada da realidade, a partir de um aparelho teórico crítico e de uma abertura a todas as hipóteses úteis para este fim. Também não há ética, entendida aqui como construção constante pelo conjunto dos atores sociais em referência à dignidade humana e ao bem de todos, como apontado no conto "Boi", em que dois marginais competem entre si pelo mesmo barraco. Também não há sequer convocação e mobilização dos atores sociais, populares e marginalizados. Eles atuam de modo solitário, como os protagonistas dos contos sobre o desamparo do escritor. A reificação[25] do outro permite que os mecanismos hegemônicos e as

---

24. Em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (1852), Marx refere-se ao *Lumpenproletariat* como "o lixo de todas as classes" e "uma massa desintegrada" (Bottomore, 1988, p.223). O *Dicionário do pensamento marxista* define o conceito nos seguintes termos: "O principal significado da expressão lumpemproletariado não está tanto na referência a qualquer grupo social específico que tenha papel social e político importante, mas antes no fato de ela chamar a atenção para o fato de que, em condições extremas de crise e de desintegração social em uma sociedade capitalista, grande número de pessoas pode separar-se de sua classe e vir a formar uma massa 'desgovernada', particularmente vulnerável às ideologias e aos movimentos reacionários" (Bottomore, 1988, p.223).
25. Reificação, segundo o marxismo, "é o ato (ou o resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações

classes que estão no poder violem os corpos das personagens de Aquino, submetendo-as ao limite do estado inumano, como *lumpen*[26] ou como animais produzidos pela indústria do capital.

De acordo com Piglia (2004a, p.91), a história secreta, fundamental para nossa definição de jogo de espelhos irônicos, não depende da interpretação do leitor para ser desvendada. Schøllhammer (2012, p.136), por sua vez, chega a sugerir que a prosa do novo Realismo literário brasileiro não está voltada para uma comunicação racional, nem interessada em uma consciência receptiva, atuando, assim, em um nível não hermenêutico. Mas, pelo fato de Marçal Aquino operar suas narrativas pela ironia, a interpretação do leitor e todo o processo hermenêutico são necessários para poder acioná-la e provocar o acontecimento irônico, lembrando que, segundo Hutcheon (2000, p.30), o dito e o não dito coexistem para o interpretador, e cada um faz sentido em relação ao outro porque eles interagem. A interação entre o dito e o não dito, criada pelo sentido irônico, auxilia no esgarçamento do limite entre vida e morte, tanto das personagens lagartas e cães quanto dos intérpretes, pois "todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais" (Piglia, 2004b, p.104).

Cortázar (1993a, p.151-2) expressa que, em um conto de qualidade, o contista escolhe e limita uma imagem ou acontecimento significativos, ou seja, que não só valham por si mesmos, mas que sejam capazes de atuar no leitor como uma espécie de "abertura", projetando a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai

---

e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso 'especial' de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista" (Bottomore, 1988, p.314).

26. *Lumpen* é uma palavra alemã que literalmente significa "marginal".

além do argumento literário contido no conto. Ainda para o teórico argentino, "o conto tem que nascer ponte, tem de nascer passagem, tem que dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor" (Cortázar, 1993a, p.157).

Mas Cortázar também expõe que não é possível uma abertura do conto sem que antes ocorra a obsessão por parte daquele que escreve, por isso afirma que "o grande conto breve condensa a obsessão do bicho, é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora" (1993b, p.231). Assim, se, nas palavras de Cortázar (1993b, p.230), escrever, de algum modo, é exorcizar e repelir criaturas invasoras, e todo conto bem ajustado é produto neurótico, podemos afirmar, também, que ler e interpretar um conto é ser possuído indireta ou diretamente pela proposta do narrador ou do mundo do texto, tornando-se também, de algum modo, neurótico. Candido argumentou que a literatura

> [...] não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando, por vezes, condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever. No âmbito da instrução escolar o livro chega a gerar conflitos, porque o seu efeito transcende as normas estabelecidas (2004, p.18).

Desta maneira, os contos sobre o desamparo do escritor, como veremos adiante, expelem ao leitor, no ato em que é capturado por

suas teias, o demônio do desamparo. Os contos sobre os desencontros amorosos estão repletos de experiências fratricidas. Da mesma forma que o romance como epopeia burguesa teve seu mundo abandonado por deus e capturado pelo demônio, ser este que invadiu a alma humana e a caracterização psicológica das personagens, trazendo-lhes o legado de uma busca aventureira, mas vã, pela essência humana (Lukács, 2000, p.69-96), os contos, na vertente do novo Realismo brasileiro, também possuem seus próprios demônios. Mas a legião aqui é outra. O real brasileiro é constituído pelos textos literários, regido pela potestade da violência, por intermédio da alma do narrador e de suas personagens, espalhando, assim, o vírus do niilismo e dos desajustes sociais. As imagens da morte, como as das personagens lagartas e cães, são sugeridas aos intérpretes da ironia que resolverão, a partir da subjetividade de cada indivíduo, o que fazer em relação a elas.

Essa possessão ou neurose atua como um encantamento de tentativa de posse ontológica e não meramente física (Ricoeur, 2007, p.299), e isso tanto no sentido do leitor/intérprete ser dominado pela violência existencial e simbólica expressa nos contos quanto no de adquirir consciência da violência ou da morte que já o assolava, sendo que ambos, dominação e/ou consciência, são agenciados pelo próprio sujeito da intepretação. A interpretação dos contos é promovida pela ironia, acionando no leitor um sentimento masoquista diante do texto literário, pois a linguagem da violência não apenas reestrutura a crueldade já experimentada pelo intérprete, mas também o agride, sem que este o perceba.

Deste modo, os contos de *Famílias terrivelmente felizes*, por meio das imagens da morte (personagens cães e lagartas), multiplicam as possibilidades da violência para dentro das fronteiras da vida. Tais imagens contribuem para a produção de sentido[27] junto

---

27. O sentido é dado no interior da própria língua, imanente ao discurso e objetivo no sentido de ideal. Também correlaciona a função de identificação e a função predicativa no interior da frase, de acordo com a sugestão de Ricoeur (1995, p.70).

aos leitores. Candido escreveu que a literatura organiza a palavra, comunicando-a ao nosso espírito, para, em seguida, organizar nosso mundo; a literatura ordena o caos interior de seus leitores, "determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido" (2004, p.20). Assim, o novo Realismo, em *Famílias terrivelmente felizes*, rompe com o comprometimento de representar o real com exatidão, e está mais interessado em uma representação que afete o leitor, marcando as intersecções de seu corpo na realidade da qual faz parte. As figuras da lagarta e do cão, então, possuem a força de conduzir o intérprete do conto em busca de seu autoconhecimento.

A compreensão da ironia é precedida e possibilitada pelo que Hutcheon (2000, p.136-7, 144) chama de "contexto discursivo compartilhado" ou de "comunidade discursiva". Esta pode ser definida pela configuração complexa de conhecimento, crenças, valores e estratégias comunicativas relacionadas, restritas não só a um espaço e tempo, mas também raças, classes, gêneros, etnias, escolhas sexuais, religião, nacionalidade, idade e profissão.[28] Ela ainda argumenta que "são precisamente os contextos mútuos que uma comunidade existente cria que montam o cenário para o uso e a compreensão da ironia" (Hutcheon, 2000, p.136). A mesma autora (2000, p.147) também constatou que há pelo menos dois modos dos membros de uma comunidade discursiva, ironistas e interpretadores, partilharem a intimidade a fim de compreenderem, juntos, o funcionamento da ironia:

a) as comunidades discursivas se constituem por conceitos partilhados das normas de comunicação, como quando falar e quando silenciar, quando, onde, de que meios e de que forma, tom e código e quem pode dizer o que e para quem;
b) as comunidades discursivas acontecem em termos de identidade, posição e *status* social relativo dos participantes. Isso

28. Conforme a ideia de Hutcheon (2000, p.142), a ironia não cria comunidades, mas vem a existir porque valores e crenças comunitárias já existem.

> envolve informações prévias compartilhadas sobre normas sociais e ideológicas em funcionamento, apesar da multiplicidade e fragmentação de públicos e discursos hoje em dia.

Assim, qual o contexto que unifica as diversas comunidades discursivas[29] facilitando o uso e a compreensão da ironia a partir da realidade brasileira representada pelos contos de Aquino? A ironia pode acontecer, analisando criticamente as imagens da morte apresentadas em *Famílias terrivelmente felizes* e sem perder de vista a política-ideológica brasileira, a partir dos semióforos.[30] Chaui definiu "semióforo" como

> [...] um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica: uma simples pedra, se for o local onde um deus apareceu, ou um simples tecido de lã, se for o abrigo usado, um dia, por um herói, possuem um valor incalculável, não como uma pedra ou como pedaço de pano, mas como lugar sagrado ou relíquia heroica. Um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação (2000, p.12).

Chaui enfatiza que o poder político brasileiro construiu um semióforo fundamental, aquele que seria o lugar e o guardião dos semióforos públicos. O semióforo-matriz, segundo ela, é a nação: "o poder político faz da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais e, ao mesmo tempo, o objeto do culto integrador da sociedade una e divisa" (2000, p.14). Assim, essas representações seriam signos de poder e prestígio. Deste modo, somos levados a pensar que o Estado pós-ditatorial e o modelo de família burguesa são

29. Hutcheon (2000, p.149) argumenta que todos vivemos em muitas comunidades discursivas ao mesmo tempo.
30. *Semeiophoros* é uma palavra grega composta de duas outras: *semeion*, "sinal" e "signo", e *phoros*, "trazer para a frente", "expor", "carregar", "brotar" e "pegar" (no sentido de fecundidade) (Chaui, 2000, p.11).

celebrados nos contos de Aquino como representações nacionais, contribuindo para a reafirmação do mito fundador brasileiro.

Notamos, no entanto, que os sinais convencionados em *Famílias terrivelmente felizes*, tais como Estado e família, são usados para reforçar a violência juntos às classes subordinadas. A relação personagem-cão é um exemplo disso, sabendo que "um *semeion* é um sinal distintivo que diferencia uma coisa da outra, mas é também um rastro ou vestígio deixado por algum animal ou por alguém" (Chaui, 2000, p.11). Em outros termos, o jogo irônico de Aquino usa a simbologia dos cães como estratégia para acionar nos leitores a ideia de que os grupos marginalizados estão destinados a seguir os mesmos passos de um animal, domesticado e naturalizado pelo capital. Contudo, ao contrário do que Chaui pondera sobre a reafirmação contínua dos semióforos, sempre em sentido positivo, os conceitos de Estado-nação e de família tradicional, representados nos contos de Aquino, são degradados e fragmentados. E para que possamos entender por que isso ocorre nessas narrativas, devemos ponderar que foram escritas no período pós-regime militar. Assim, para que um novo Estado democrático e novas concepções de família florescessem, seria preciso enterrar de vez os antigos conceitos e representações. Deste modo, percebemos que outras formas de violência se reciclam a partir dos detritos de formas desgastadas de violência. Essa é uma das lógicas hermenêuticas encetadas nos contos de Aquino, em *Famílias terrivelmente felizes*.

Quando o leitor não consegue interpretar a ironia, Hutcheon (2000, p.143) explica que isso não quer dizer que falta competência discursiva, mas que ele não tem informação contextual para interpretar um texto literário irônico apresentado a ele. Nos casos em que a ironia é interpretada, ela ajuda a internalizar a violência da realidade no leitor, definindo assim uma subjetividade, um tipo de sujeito. Faz isso não apenas com uma determinação psicológica e somente psíquica, que seria interior ao sujeito, como escreveu Sennett (1988, p.409), ao identificar que as estruturas de dominação na sociedade são transpostas para termos psicológicos. Com isso não queremos dizer, de modo algum, que a obra de arte é mera projeção

da subjetividade de quem lê. Para não incorrermos nesse perigo, concordamos com Lefebvre (1969, p.53-4) ao afirmar que a ironia, ao mesmo tempo que constitui essa qualidade de consciência, a situa e a fundamenta ao colocá-la na história humana. Tal ironia, objetivamente fundamentada, permite uma independência do pensamento refletido, logo, subjetivo. Esse estudioso também escreveu que nada pode estar fora da história, acima das classes, das relações e das lutas de classes, ou das relações sociais em geral. Desta forma, a ironia "subjetiva", emplacada por meio do processo hermenêutico, na vida íntima dos sujeitos/interpretadores é constatada pela ironia objetiva. O ciclo da violência, então, se refaz continuamente: realidade social construída em uma estrutura de dominação, sua representação na "obra de ironia" (Muecke, 1995, p.60)[31] e no mundo do texto literário, afetação agressiva do interpretador em sua personalidade, objetivação da violência por meio da reação do leitor a estímulos presentes no próprio texto, vivenciando na prática a mensagem que este veicula em uma vida pública desgastada.

2.3. A hermenêutica do real e sua ligação com a representação da violência

Bleicher (1980, p.13) definiu hermenêutica, em termos genéricos, como a teoria ou a filosofia da interpretação do sentido. Desse modo, tal ciência visa reconhecer como as expressões humanas tornadas objetivas são acolhidas por um determinado sujeito, afetando a subjetividade do intérprete, e como são transpostas para seu sistema de valores e significados. Em hermenêutica, ao contrário da linguística, não há o fechamento do universo dos signos,[32] mas

31. Por "obra de ironia", Muecke (1995, p.60) compreende: a) a transformação do significado ou intenção reais na mensagem irônica; b) o estabelecimento do grau necessário de plausibilidade; c) o fornecimento de sinais (se houver algum).

32. Uma definição generalíssima do termo "signo" considera-o como "qualquer objeto ou evento, usado como menção de outro objeto ou evento" (Abbagnano, 2007, p.1061).

abertura para a experiência vivida, para o ser. Nesta acepção, a hermenêutica, conforme definida por Ricoeur, diz respeito à "teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação de textos" (1988a, p.17).[33]

De acordo com Ricoeur, o sujeito não cria o real, mas o recebe como uma presença. Sua percepção finita não se abre para outrem, como pressupunha Wilhelm Dilthey,[34] mas para o mundo, horizonte de todo objeto, porém só percebido em parte. Há possibilidades infinitas de captar o mundo, porém muitos pontos escapam ao ser humano.[35] A importância da linguagem (palavra) é que, por

---

33. A tarefa hermenêutica do leitor diante da realidade seria, então, para Ricoeur (2007, p.299), a de desvelar o sentido do ser. É assim que hermenêutica e ontologia estariam ligadas, pois é pela interpretação que se pode chegar ao ser. Há dois tipos de hermenêutica, de acordo com Ricoeur (2007, p.299): a) hermenêutica crítica: reflexão que consiste em imposição de limites a qualquer pretensão totalizante ligada ao saber histórico; esse exame crítico corresponde à validação das operações objetivantes (referentes à epistemologia) que presidem a escrita da história; b) hermenêutica ontológica: a hermenêutica dá-se como tarefa a exploração das pressuposições que podem ser ditas existenciais tanto do saber historiográfico efetivo quanto do discurso crítico anterior. São existenciais no sentido de que estruturam a forma própria de existir, de ser no mundo, desse ser que somos individualmente. Dizem respeito, em primeiro lugar, à condição histórica intransponível desse ser.
34. Em Dilthey, a questão da compreensão pressupunha uma capacidade fundamental: transpor-se na vida psíquica de outrem. Assim, enquanto nas ciências naturais o ser humano só podia adquirir conhecimento por meio de fenômenos distintos dele, nas chamadas ciências do espírito o sujeito conhece o sujeito. Deste modo, enquanto as ciências naturais são capazes de "explicação", as ciências do espírito são portadoras de "compreensão". É estabelecida, aqui, uma diferença de princípio entre o mundo físico e o psíquico. Ricoeur resume a problemática nestas palavras: "A obra de Dilthey, mais ainda que a de Schleiermacher, elucida a aporia central de uma hermenêutica que situa a compreensão do texto sob a lei da compreensão de outrem que nele se exprime. Se o empreendimento permanece psicológico em seu fundo, é porque confere, por visada última, à interpretação, não *aquilo* que diz o texto, mas *aquele* que nele se expressa" (1988a, p.28). Essa posição filosófica e hermenêutica foi condenada por Ricoeur (1988a, p.31), pois resultava, consequentemente, em psiquismo e duplicação da subjetividade do sujeito.
35. Seguindo os passos filosóficos de Heiddeger, o "compreender" para Ricoeur (1988a , p.32) não passa pelo *ser-com um outro* (Dilthey), mas pelo *ser-no-*

meio dela, o ser humano pode transcender todos os pontos de vista. Assim, a realidade não se reduziria ao que apenas pode ser visto, mas também ao que pode ser dito ou escrito. O sujeito, para Ricoeur (1988a, p.57-58; 1995, p.137), é um sujeito mediado simbolicamente pelos textos, ou seja, por meio dos textos é que adquire nova capacidade de conhecer a si mesmo.

Para Ricoeur, se o ser humano compreende o mundo e compreende a si próprio por meio das narrativas, isso afeta a subjetividade do leitor:[36]

> Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Esta proposição não se encontra *atrás* do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas *diante* dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é *compreender-se diante do texto*. Não se trata de impor ao texto sua própria capacidade finita de compreender, mas de expor-se ao texto e receber dele um *si* mais amplo, que seria a proposição de existência respondendo, da maneira mais apropriada possível, à proposição de mundo. A compreensão torna-se, então, o contrário de uma constituição de que o sujeito teria a chave. A este respeito, seria mais justo dizer que o si é constituído pela "coisa" do texto (1988a, p.58).

Nessa direção, mas assumindo a contribuição do gênero conto no procedimento hermenêutico, Cortázar infere que, na leitura e na interpretação de um conto, o ironista dá oportunidade para que o mundo do texto, em sentido autárquico,[37] toque o mundo do

---

-mundo. Assim, o que interessa ao estudo da hermenêutica não é desvendar a vida psíquica do autor de determinado texto, mas o tipo de mundo que este texto abre e descobre.

36. O antropólogo Clifford Geertz escreveu que "as formas de arte originam e regeneram a própria subjetividade que elas se propõem a exibir" (1989, p.319).
37. De acordo com Cortázar, o conto possui vida independente da do autor. Ele cunhou isso como a "autarquia" do conto, "o fato de que a narrativa se tenha desprendido do autor como uma bolha de sabão do pito do gesso" (1993b,

intérprete, refazendo sua cosmovisão:[38] "De um conto assim se sai como de um ato de amor, esgotado e fora do mundo circundante, ao qual se volta pouco a pouco com um olhar de surpresa, de lento reconhecimento, muitas vezes de alívio e tantas outras de resignação" (Cortázar, 1993b, p.231). Nessa linha de reflexão, Cortázar (1993a, p.150) propõe que o conto é uma "síntese viva" ou uma "vida sintetizada", por se mover no plano do sujeito, no qual a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha. Portanto, o leitor/intérprete que emerge a partir do conto toca a própria vida, ao entrar em contato com sua realidade e condição de existência.

Por conseguinte, a hermenêutica tem dupla tarefa: a reconstrução e a projeção do sentido dos textos e dos mundos que eles representam – ela é simultaneamente intencional e existencial. Ricoeur (1995, p.86) pondera que os textos literários alargam o horizonte de existência humana, descortinando um novo modo de estar-no-mundo diante de seus leitores:[39] "O texto fala de um mundo possível e de um modo possível de alguém nele se orientar. As dimensões deste mundo são propriamente abertas e descortinadas pelo texto" (Ricoeur, 1995, p.132). Segundo o filósofo, a poesia, entendida de modo abrangente, cria seu próprio mundo e alcança a realidade mediante um desvio, negando nossa visão ordinária e a linguagem que habitualmente empregamos para descrevê-la (Ricoeur, 1995, p.114). Por isso, "interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado *diante* do texto" (Ricoeur, 1988a, p.17). No entanto, isso tudo só pode ocorrer se houver a condição prévia do distanciamento entre intérprete e texto. Para o filósofo francês, o texto tem autonomia semântica em face da intenção

p.229-30). A narrativa precisa autonomizar-se, desprender-se do autor como a bolha, por meio da linguagem.

38. Hans-Georg Gadamer (1980, p.193) já havia reconhecido que as palavras que se formam e que surgem em determinada língua eram capazes de criar uma articulação definida do mundo, orientando, assim, a vida dos sujeitos.

39. "A inscrição do discurso é a transcrição do mundo e a transcrição não é reduplicação, mas metamorfose" (Ricoeur, 1995, p.90).

psicológica do autor e de seu contexto sociocultural.[40] E, para se compreender a existência que é expressa num texto, o sujeito precisa de uma atitude de despojamento do eu, alargando o horizonte de compreensão do seu *Si*, tornando-o mais rico. Por conseguinte, o sujeito, por meio da leitura, precisa se distanciar de si mesmo, sendo colocado em suspenso, irrealizado, potencializado: "só me encontro como leitor, perdendo-me" (Ricoeur, 1988a, p.59). O estudioso chama isso de "metamorfose do ego" (1988a, p.59), ou seja, a suspensão da subjetividade do leitor, um momento de distanciamento até na relação de si a si, ao se apropriar do mundo da obra, resultando na transformação de seu eu.

Desse modo, para Ricoeur (1988a, p.18, 33), "compreender" (*verstehen*)[41] não é apenas um simples modo de conhecer ou de apreender um fato, mas uma maneira de ser e de se relacionar com os seres e com o ser.[42] É como atividade, como vontade livre, que o sujeito procura compreender-se. Isso quer dizer que: "compreender

---

40. Ricoeur (2007, p.347-56) rompe com a hermenêutica romântica, limitada a um conjunto de regras e técnicas interpretativas, e propõe uma hermenêutica desveladora e construtora de sentidos, o que permite uma variedade de interpretações de determinado texto, mais do que o autor quis dizer quando o escreveu. Daí a ideia de que a tarefa do intérprete perante o texto é lidar com um verdadeiro conflito de interpretações, fazendo opções, complementos, conciliações, de forma que o leitor não é passivo, mas protagonista na conclusão da obra. E o leitor parte, em todo o caso, de seus pré-conceitos, de sua pré-compreensão, assim como faz o autor.
41. O conceito de *verstehen* diz respeito à forma objetivo-idealista de compreender, regida por cânones hermenêuticos, e dirigida ao sentido subjetivamente visado, ou a contextos de sentido, conforme proposto primeiramente por Wilhelm Dilthey, Emilio Betti e Max Weber (Bleicher,1980, p.367).
42. Ricoeur se interroga sobre o sentido do ser, numa referência ao *Dasein* de Heidegger, um *ser-aí que somos nós*: "*Dasein* designa o *lugar* onde a questão do ser surge, o lugar da manifestação" (Ricoeur, 1988a, p.30); "é preciso sair deliberadamente do círculo encantado da problemática do sujeito e do objeto, e interrogarmo-nos sobre o ser. Mas, para nos interrogarmos sobre o ser em geral, é preciso primeiro, interrogarmo-nos sobre este ser que é o 'aí' de todo o ser, sobre o *Dasein*, isto é, sobre este ser que existe no modo de compreender o ser. Compreender já não é, então, um modo de conhecimento, mas um modo de ser, o modo deste ser que existe ao compreender" (Ricoeur, 1988b, p.9).

um texto, diremos, não é descobrir um sentido inerte que nele estaria contido, mas revela a possibilidade de ser indicada pelo texto" (Ricoeur, 1988a, p.33).

A apropriação do leitor em relação ao mundo do texto, nos dias atuais, talvez só seja possível a partir do que Hans Robert Jauss (1979, p.96-8) chama de "prazer estético", que exige uma tomada de posição por parte do sujeito, de modo a converter um simples objeto em objeto estético. Essa atitude estética também implica que o objeto distanciado seja contemplado e fruído pelo sujeito (contemplação desinteressada), promovendo, assim, uma reciprocidade entre sujeito e objeto (participação experimentadora), sabendo que "o prazer estético realiza-se sempre na relação dialética do *prazer de si no prazer no outro* (*Selbstgenuss im Fremdgenuss*)" (Jauss, 1979, p.98).

A pergunta que se segue, então, seria: qual possibilidade de ser e existir ou quais modos de vida estariam indicados nos contos como os de Marçal Aquino, pertencentes à série literária brasileira do novo Realismo, se tais narrativas estão construídas a partir de uma linguagem literária da violência? Para respondermos a essa pergunta, é preciso considerar a situação do brasileiro contemporâneo.[43]

Sennett (1988, p.395-8) explica que o princípio psíquico que governa a cultura adulta nas sociedades modernas ocidentais é o eu narcísico.[44] De acordo com a mitologia grega, descrita pelo próprio Sennett (1988, p.395), Narciso se ajoelha diante de um lago arrebatado pela sua própria beleza refletida na superfície. As pessoas o advertiam que tivesse cuidado, mas ele não se importava com coisa alguma nem com ninguém. Certo dia, curva-se para acariciar essa

43. O método ricoeuriano concebe a importância da tríade situação-compreensão-interpretação para se refletir quanto aos problemas ontológicos. A palavra "ontologia" aqui diz respeito ao ser enquanto ser e é procedente da filosofia existencialista de Martin Heidegger.

44. "As energias humanas básicas do narcisismo são mobilizadas de modo a penetrarem sistemática e perversamente nas relações humanas" (Sennett, 1988, p.21).

imagem, cai na água e se afoga. Temos aqui, de acordo com o estudioso, não uma referência aos males do autoamor, mas o apagamento da linha divisória entre o eu e o outro, sendo que nada de "outro" adentra o eu, e também o perigo da projeção, ou seja, uma reação ao mundo como se a realidade pudesse ser compreendida por meio das imagens do eu. É um estado entrópico, um modo de ser, no qual a pessoa se afoga no próprio eu.

> O mito de Narciso tem um duplo sentido: a sua autoabsorção evita que tenha conhecimento a respeito daquilo que ele é e daquilo que ele não é, esta absorção também destrói a pessoa que está engajada nessa situação. Narciso, ao se ver espelhado na superfície da água, esquece que a água é uma outra coisa, que está fora dele próprio, e desse modo se torna cego a seus perigos (Sennett, 1988, p.395).

Sennett (1988, p.396) afirmou que o texto é um espelho do eu grandioso, refletindo a vida do sujeito que lê. Assim, cabe pensar que as normas do sujeito narcisista unem-se ao mundo do texto, intercambiadas pelo prazer estético, um prazer, nessas condições, direcionado ao texto e à realidade, a fim de, por meio de leituras significativas de ambas, satisfazer seus próprios interesses. O eu torna-se, então, a chave hermenêutica do texto e da realidade.

Arendt (2010, p.349-54) afirmou que a introspecção[45] humana e o senso comum,[46] na era moderna, tornaram-se interiores, sem qualquer relação com o mundo exterior. A mente teria se fechado contra toda realidade e "sente" somente a si própria. O problema que notamos aqui é que o eu narcísico ou introspectivo não permite

45. A introspecção é entendida por Arendt (2010, p.349) não como a reflexão da mente do ser humano quanto ao estado de sua alma ou de seu corpo, mas o mero interesse cognitivo da consciência [*consciousness*] por seu próprio conteúdo.

46. Para Arendt (2010, p.67), o senso comum está atrelado à ideia de "mundo comum". O termo é usado como referência ao domínio público compartilhado pela pluralidade humana.

que o leitor coloque sua subjetividade em suspenso, ao se apropriar do mundo da obra, como Ricoeur (1988a, p.58) diz ser fundamental para que o procedimento crítico da hermenêutica se realize. Pelo contrário, esse tipo de eu moderno, em contato com determinada obra, ao ocorrer o "sequestro momentâneo do leitor" (Cortázar, 1993a, p.157) ou o "prazer estético" (Jauss, 1979), deixa que sua subjetividade narcísica interfira vigorosamente no exercício de interpretação do mundo do texto. Anthony Giddens (1993, p.41-2) corrobora indiretamente com essa ideia ao esboçar que o eu moderno é, atualmente, um projeto reflexivo,[47] ou seja, uma interrogação mais ou menos contínua do passado, do presente e do futuro. Assim, frisamos que o leitor pode usar o texto literário como uma simples narrativa reflexiva ordenada de seu próprio eu. Os indivíduos são capazes, então, de conduzir a leitura de um texto, tendo o passado como pressuposto básico e de acordo com as exigências do presente, consolidando um enredo emocional com o qual eles se sentem, ou buscam se sentir, relativamente satisfeitos.

De acordo com Umberto Eco (1968, p.40), o fruidor não é apenas convidado a participar das experiências sugeridas pelo texto literário, mas, inclusive, ele remete à obra de arte sua situação existencial concreta, sua sensibilidade particularmente condicionada, sua cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. Nas sociedades intimistas isso acontece, de maneira intensa, a partir de uma perspectiva não apenas individual, mas individualista,[48] não apenas íntima, mas intimista. Assim, não ocorre, no procedimento hermenêutico calcado no novo Realismo literário brasileiro, uma compreensão de si pelo viés do distanciamento, mas uma contemplação interessada e uma

47. Giddens (1993, p.39-43) afirma que o eu, o corpo e a sexualidade não apenas estão submetidos, na modernidade, ao poder disciplinar, como Foucault havia proposto, mas, mais do que isso, seriam portadores da autoidentidade, estando cada vez mais integrados nas decisões individuais.

48. Certamente a esfera privada se enriqueceu por meio do moderno individualismo, como salienta Arendt (2010, p.47).

imagem de si por meio de uma participação violentada pela intimidade. Se o eu do leitor não consegue exercer uma reflexão equilibrada sobre si próprio, ele também não consegue promover o distanciamento necessário em relação ao texto que está diante de si e em relação ao mundo em que se encontra. Deste modo, a violência torna-se intrínseca ao procedimento hermenêutico, somando-se a um período histórico e social em que os indivíduos validam seus impulsos e motivações acima de qualquer custo. Como consequência, o eu narcísico é tido como realidade absoluta e o leitor é conduzido ao mundo da obra, motivado, intensamente, por seus preconceitos já demarcados pela estrutura brasileira da violência.[49]

Enquanto a ênfase de Jauss recai sobre a relação autor-leitor intercambiada pelo texto literário, entendendo que "o prazer estético da identificação possibilita participarmos de experiências alheias, coisa de que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgaríamos capazes" (Jauss, 1979, p.99), queremos realçar aqui o prazer estético na dialética entre texto-leitor. Para isso, é relevante saber que, para esse autor (1979, p.100-3), a conduta do prazer estético é, ao mesmo tempo, liberação "de" e liberação "para" e realiza-se por meio de três funções. *Poiesis*, no sentido de consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra; *aisthesis*, como consciência receptora, pela possibilidade de renovar a percepção, tanto na realidade externa quanto da interna; *katharsis*, ou seja, "aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique" (Jauss, 1979, p.101). Assim, por meio desse conceito da função catártica, que serve tanto como mediadora, inauguradora e legitimadora das normas de ação, quanto para libertar o espectador de interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, leva o leitor, através do prazer de si, não apenas voltado ao prazer do outro (autor), mas ao prazer oferecido

49. Gadamer ressalta que "os preconceitos são orientações da nossa abertura em relação ao mundo" (1980, p.188).

pelo mundo do texto, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar, ser e constituir-se.

Segundo Schøllhammer (2012, p.133-43), o Realismo histórico teria sido indicial ou indexal, ou seja, preocupado em trazer para dentro da escrita a marca da realidade como evidência e testemunho, enquanto o novo Realismo seria performático, convertendo a recepção em intervenção poética sobre o mundo. Deste modo, enquanto o primeiro é descritivo, o segundo é afetivo. Sugerimos, assim, que essa afetividade pode acirrar o efeito catártico das narrativas de Aquino no leitor.

Pellegrini, ao comentar o conto "Boi", afirmou que o leitor de classe média, ao deparar com uma história de marginais, é "purificado pelo rito sacrificial da escória da sociedade" (2012, p.47), ou seja, ele "é direcionado para uma catarse que, longe de ser ameaçadora, oferece uma expressão ambivalente, domesticada e reconfortante para as inquietações e medos presentes na sociedade" (2012, p.53). Sabe-se, no entanto, que esse efeito catártico é gerido pela ideologia: "aliviados com o *happy end* às avessas, livramo-nos da culpa social, voltamos para nossa zona de conforto, abrigamo-nos na proteção de nossas veleidades de classe média leitora" (Pellegrini, 2012, p.47). Ele nada mais faz do que instalar a violência no interior do intérprete, ao dar-lhe uma falsa sensação de que está afastado das mazelas sociais narradas no texto. As águas da ironia, contidas nos contos de Aquino, ludibriam esse leitor narcisista, que é golpeado pela sua sensação momentânea de catarse.

Pellegrini sugere que "as refrações realistas *representam em profundidade* as relações tensionadas entre o social e o pessoal, permeadas pela lógica mercantil, numa espécie de estratagema estético a encobrir o real – que deveria, mas não pode ser mudado" (2012, p.53). Para essa estudiosa, o novo Realismo literário proporciona o encobrimento do real ao tensionar indivíduo e sociedade, ou seja, o indivíduo é representado como o centro de valores, mas sustentado por relações sociais diversas, amplas, complexas e arbitrárias (Pellegrini, 2012, p.53). Isso significa que, se "a linguagem é um centro em que se reúnem o eu e o mundo" (Gadamer, 1999, p.686),

a linguagem da violência em Aquino agrega o eu narcísico do leitor e uma sociedade autoritária brasileira, tensionando-os a partir da representação de uma realidade cindida. Assim, o novo Realismo literário não está interessado em imitar (mimese) o mundo, mas a enfrentá-lo. É por meio dessa linha de raciocínio que Schøllhammer (2012, p.133-43) teria afirmado que o novo Realismo é performático.[50] Em sua antropologia literária, Wolfgang Iser (1996, p.344), ao considerar o performativo como aspecto constitutivo da mimese aristotélica, expressou que, quando um mundo aberto passou a ser representado, ou quando a realidade deixou de ser considerada como um dado, ela foi tratada como um processo contínuo de autorrealização.

Segundo Ricoeur (1888a, p.59), por meio da leitura, a "metamorfose do mundo" deveria resultar na "metamorfose do ego", entretanto, o ego moderno, no desejo impetuoso de satisfazer suas vontades, se utiliza do texto escrito como tentativa de autorrealização ou de apaziguamento de seu próprio eu violentado. Nessa situação, a linguagem do novo Realismo não contribui simplesmente como um processo pelo qual a experiência privada[51] invade a pública em sua significação, e isso por intermédio da comunicação, conforme sugerido por Ricoeur (1995, p.66-9). Mas, se a linguagem configura novos modos de estar-no-mundo, de nele viver e nele projetar as possibilidades humanas mais íntimas (Ricoeur, 1995, p.107), a estrutura dialética de uma linguagem da violência sutil, pandêmica e intimista, como a das narrativas de *Famílias terrivelmente felizes*, compartilha e intensifica a solidão fundamental

50. Schøllhammer (2012, p.143) deixa explícito que o aspecto performativo pertence à experiência estética em geral e de maneira alguma é privilégio exclusivo da literatura realista.
51. Arendt afirma que "viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, estar privado de coisas essenciais a uma vida verdadeiramente humana: estar privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação 'objetiva' com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo comum de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida" (2010, p.71).

do ser humano,[52] por meio da caracterização de personagens lagartas e cães, desamparadas, marginalizadas e que vivenciam permanente estado de desespero.

Pode ser que uma das grandes ironias encontradas em *Famílias terrivelmente felizes* esteja na existência de personagens desamparadas e marginalizadas, que desejam a morte, mas não conseguem encontrá-la, só restando agir desnorteadamente na luta constante pela sobrevivência. Cícero, personagem de "*Recuerdos* da Babilônia" (2002), sente-se inválido numa cadeira de rodas, sem emprego, sem perspectiva de vida, sem condições de se satisfazer sexualmente, e lamenta para seu amigo: "É melhor morrer do que ficar desse jeito" (Aquino, 2003, p.215). Sennett (1988, p.378) propôs que, nesta sociedade contemporânea, o sentimento íntimo é o padrão da realidade. Ele também expressou que o sentido de comunidade é formado pelo compartilhar de impulsos, junto de pessoas que possuem a mesma estrutura motivacional, a mesma vida impulsiva (Sennett, 1988, p.378), como em grupos fechados de amigos ou em famílias, apesar da realização humana não conseguir ser satisfeita dessa maneira.[53] Portanto, ocorre uma preocupação e inquietude narcisísticas, tanto dos narradores quanto das personagens de *Famílias terrivelmente felizes*, em relação às instituições como o Estado e a família.

No conto "Inventário", o narrador-personagem se pergunta como as pessoas com quem cruzou durante a vida reagiriam ao seu suposto suicídio. Neste caso, a decadência do eu do narrador movimenta as ações dramáticas das personagens secundárias do conto, como se todas elas orbitassem a partir da vida e dos interesses daquele que narra. Essa técnica se repete em "A casa", por meio de uma voz narrativa que adentra uma residência abandonada como

---

52. Usamos o termo "solidão" do mesmo modo que é sugerido por Ricoeur (1995, p.66), ou seja, como algo que é experienciado por uma pessoa e que não se pode transferir totalmente como tal para mais ninguém.

53. A introjeção no eu impede a satisfação das necessidades do eu: "o narcisismo tem a dupla qualidade de ser uma voraz introjeção nas necessidades do eu e o bloqueio de sua satisfação" (Sennett, 1988, p.21).

se adentrasse seu próprio ser, a fim de encontrar significados no local onde sua amante teria morrido. No conto "Visita", o narrador-personagem vai até a fronteira geográfica e emocional com o objetivo de reconstruir sua família e suas estruturas internas, ainda que não obtenha sucesso. O lamento do narrador de "Miss Danúbio" é por não poder recuperar o tempo e o amor perdidos depois da morte trágica de Princesa.

Os narradores de "No bar do Alziro" (1991) e "Impotências" (1983) relatam os dramas de seus parentes, sempre comparando a desgraça de vida que tiveram com suas próprias vidas. Fazem isso para justificarem-se, perante o leitor, do fato de que não são culpados pelo estado decadente que os protagonistas desses contos atingiram, mas não só isso. Também realizam uma leitura de suas vidas privadas, louvando as pessoas falecidas, além de confirmar o desmantelamento da família tradicional. Ambos os narradores se afastam do tipo de vida ali representado por pessoas da geração anterior, pai e tio, respectivamente. O processo de autonomização das relações sociais forja o ego e o caráter desses narradores narcisistas, afastando-os de membros de suas próprias famílias. Os narradores de contos como esses se sentem ameaçados pela antiga instituição familiar e percorrem, sozinhos, caminhos opostos em busca de liberdade, evitando reproduzir a história dos protagonistas condenados. Entretanto só conseguem acumular dramas maiores. Assim são estabelecidas as "famílias terrivelmente felizes" de Marçal Aquino, marcadas por sucessivas "experiências de fratricídio" (Sennett, 1988, p.318, 412) e por estruturas emocionais fraturadas.

As representações da realidade política e social, delineadas pelos contos de Aquino, só podem interessar aos leitores brasileiros de hoje se, de algum modo, espelharem suas necessidades íntimas.[54] Caso isso não ocorra, haverá o desinteresse do leitor pela

---

54. "Assim como a histeria fora mobilizada nas relações sociais por uma cultura que no século passado fora tomada por uma crise da vida pública e da vida privada, agora o narcisismo é que é mobilizado nas relações sociais por uma cultura despojada da crença no público e governada pelo sentimento intimista

mercadoria (obra literária), podendo afetar os lucros da indústria cultural brasileira. Já que a violência é cotidiana e intrínseca ao exterior e ao interior da realidade dos brasileiros, a ponto de estar apegada às suas próprias personalidades, em suas vidas íntimas e familiares, como demonstra *Famílias terrivelmente felizes*, a linha de produção literária e cultural do novo Realismo brasileiro se utiliza da própria violência como matéria-prima na fabricação de sentido. Portanto, a violência sempre precisa ser renovada simbolicamente, para que o mercado seja aquecido pela "novidade", no caso, a violência do cupim, definida por símbolos que mantenham o sentido dramático na vida dos leitores. Esse sentido é reforçado pela ironia em sua função "psicoestética" (Hutcheon, 2000, p.173), ou seja, que age intencionalmente, em termos de psicologia e de arte, a fim de conscientizar seus intérpretes daquilo que ela propõe.

No entanto, a violência não ocorre apenas a partir do fluxo leitor-texto, mas também pelo do texto-leitor. O novo enfoque do Realismo presente na ficção contemporânea brasileira tem sido operado por meio da afetação (agressiva) do leitor, conforme salientado por Schøllhammer (2012, p.133-43), em referência à literatura brasileira das últimas décadas do século XX e início do XXI. Com isso ele quis dizer que a questão da imagem ocupa lugar estratégico na estética atual, uma vez que a tendência híbrida da literatura procura apropriar-se de procedimentos e de técnicas representativas dos meios visuais e da cultura de massa, dominados pela visualidade. Vale lembrar que Candido, ao traçar um painel da literatura brasileira de 1930 até a década de 1970, já havia escrito que "o envolvimento agressivo parece uma das chaves para se entender a nossa ficção presente" (2006a, p.254). Para este estudioso,

---

como uma medida de significação da realidade. Quando questões como classe, etnicidade e exercício do poder deixam de se conformar a essa medida, quando deixam de ser um espelho, cessam de suscitar paixão ou atenção. O resultado da versão narcisista da realidade é que os poderes expressivos de adultos ficam reduzidos. Eles não podem brincar com a realidade porque a realidade só lhes interessa quando de algum modo promete espelhar necessidades íntimas" (Sennett, 1988, p.397).

o que ele chamou de "nova narrativa", representada especialmente pelo conto, visava causar choque no leitor, por meio da agressão e do envolvimento com o texto. A ficção brasileira, nas décadas de 1960/1970, anos de vanguarda estética e amargura política, teria feito isso ao lançar mão da pluralidade, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas em suas fronteiras, como a ficcionalização de outros gêneros e edições cujo projeto gráfico fosse arrojado e vistoso.

Mônica Ramos (2006, p.14) afirmou que *Famílias terrivelmente felizes* é como um *tangram*, jogo oriental parecido com um quebra-cabeças cujas peças unidas formam um quadrado, estruturando diferentes imagens com as mesmas peças e dispondo-as de modos diversos. Para ela, cada conto apresentaria uma combinação diferente das relações de poder, compondo imagens diversas a partir dessas relações. Essa analogia é interessante por levar em conta alguns aspectos estéticos e políticos da obra, mas desconsidera pontos importantes:

a) não faz referência ao uso dinâmico de recursos cinematográficos utilizados nos contos. O *tangram* é algo mecânico e não contempla esse tipo de recurso literário, a linguagem cinematográfica, inserido nas narrativas de Aquino;
b) enquanto o jogo oriental forma figuras metricamente perfeitas, conhecidas pelo usuário e limitadas em seu número, a obra de Marçal Aquino propõe uma unidade nos moldes de uma desorganização ordenada pela violência. Há excessos e digressões nas narrativas, há a ausência de um critério claro na organização da ordem dos contos, considerando que muitos deles foram extraídos de outros livros do autor. Deste modo, a suposta desordem é proposital, sendo uma das marcas da violência estruturada;
c) a metáfora sugerida por Ramos responde de modo precário à seguinte questão: quem anima o *tangram*? No dizer da estudiosa, parece ser o próprio autor; em nossa sugestão, no entanto, isso ficaria a critério dos jogos implicitamente estabelecidos

entre os narradores de Aquino e as percepções dos leitores, sabendo que, de acordo com Eco (1994, p.83) há um acordo ficcional implicitamente existente entre o autor e seus leitores, ou, como escreveu Antoine de Compagnon (2003, p.87), entre texto e leitores, dado na intersecção entre significação original (sentido original do texto literário sujeitado a valores contemporâneos) e significações ulteriores (o sentido anacrônico do texto relacionado a valores atuais).[55]

d) Silviano Santiago (2012, p.33) destaca que o escritor do novo Realismo lida com um real cindido, enviesado, fragmentado, no qual se debruça artisticamente. Isso ocorre em termos de um processo de anamorfose, conceito de arte explicitado pelo próprio Santiago (2012, p.34) e entendido como representação de figura (objeto, cena etc.), de maneira que, quando observada frontalmente, parece distorcida ou mesmo irreconhecível, tornando-se legível quando vista de um determinado ângulo, a certa distância, ou ainda, com o uso de lentes especiais ou de um espelho curvo. Isso está bem próximo do conceito de "realismo refratado", termo de Pellegrini (2007, p.138-9), em sua afirmação de que o novo Realismo, por causa de sua multiplicidade de expressão, seria como um prisma. Em *Famílias terrivelmente felizes*, a legibilidade da figura é possibilitada pelo acontecimento irônico. A lente de contato de Aquino e que o aproxima do real é a ironia.

Se as leituras de um texto influenciam na construção de mundo ou na "reprodução da vida", termo usado por Raymond Williams (1979, p.99-100), a linguagem literária da violência (mundo do texto) atua ativamente no mundo do leitor, e vice-versa. Usando uma expressão cara a Umberto Eco (1968, p.37-66), o texto de

55. Para Compagnon (2003, p.87), a intenção do autor em um texto literário não se reduz ao sentido original, mas compreende também a significação original: por exemplo, o texto irônico tem uma significação original diferente (contrária) de seu sentido original.

Aquino seria uma "obra aberta", convocando o leitor a uma interpretação da vida e da realidade a partir do encontro com os narradores, personagens e enredos.[56] Isso quer dizer que "uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade" (Eco, 1968, p.40).

Mas, se o mundo real é pano de fundo do mundo ficcional, como sugeriu Eco (1994, p.81-102), qual satisfação de necessidades pessoais as narrativas de *Famílias terrivelmente felizes* poderiam oferecer aos leitores brasileiros? Talvez o enfraquecimento da violência cotidiana. No entanto, pelo fato de a sociedade brasileira ser autoritária desde sua fundação (Chaui, 2000, p.9-10), a nova ficção contemporânea brasileira se rende à demanda temática da violência. Nos contos de Aquino, o jogo da ironia é imprescindível para que a violência presente nas narrativas sejam apropriadas e experimentadas por interpretadores e ironista.[57] Isso, contudo, não quer dizer que o texto literário transmita a violência política e social para seus

---

56. Em *Obra aberta*, Umberto Eco defende o papel ativo do intérprete na leitura de textos dotados de valor estético. Para ele a obra de arte é tanto obra fechada, forma acabada em sua perfeição, mas também aberta: "O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como ele a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual" (Eco, 1968, p.40). Ricoeur (1995, p.124), ao assumir a autonomia semântica do texto e afirmar que ele está suscetível a ser interpretado de várias maneiras, diferentemente até do proposto pelo autor, admite que o texto apresenta um campo limitado de construções possíveis.
57. De acordo com Hutcheon (2000, p.28), o interpretador é o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta; em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e qual sentido irônico particular ela pode ter. O ironista, por sua vez, é quem pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, mas nem sempre pode ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação).

intérpretes, mas que o mundo do texto de tais narrativas é o campo usado para satisfazer o eu narcísico daqueles que já estão sendo violentados pelas mazelas da vida íntima. Como exemplo disso, o leitor pode interpretar a ironia proposta nos contos sobre o desamparo do escritor como reforço do sistema político conservador e autoritário ou a favor de uma política de oposição e subversão, pois "não há garantias de que o interpretador vá 'pegar' a ironia da mesma maneira como foi intencionada" (Hutcheon, 2000, p.28).[58]

Contudo, apesar dessas interpretações contraditórias, a ironia é importante, pois capacita o intérprete a uma tomada de posição diante da realidade que o cerca,[59] ainda que seja uma decisão cerceada pelas tiranias da intimidade.

Depois de fazer um levantamento bibliográfico de inúmeros estudos sobre a ironia, Hutcheon (2000, p.139-41) conclui que a interação de participantes (ironista e interpretador) com o texto irônico admite a "criação de intimidade" nas chamadas "comunidades discursivas".[60] Isso não quer dizer que a ironia seja capaz de criar comunidades afáveis, mas que as comunidades modernas, dependentes do funcionamento da ironia, são constituídas por "zonas de contato", ou seja, espaços sociais onde culturas se encontram, se chocam, se atracam, quase sempre em relações de poder assimétricas. A pesquisadora rompe com a ideia de que a relação entre ironista e interpretador está próxima à de mestre e servo, na qual o emissor articularia a ironia a ser recebida passivamente pelo receptor, o que ela julga como concepção elitista sobre a participação

58. "Enquanto pode-se usar a ironia para reforçar a autoridade, também pode-se usá-la para fins de oposição e subversão" e "a ironia pode obviamente ser tanto política quanto apolítica, tanto conservadora quanto radical, tanto repressiva quanto democratizante" (Hutcheon, 2000, p.52, 61).
59. Estamos de acordo com o conceito de Paul Ricoeur sobre uma hermenêutica que atua em campo não apenas crítico, mas ontológico, sendo existencial no sentido de que estrutura a forma própria de existir, de ser no mundo, desse ser que somos individualmente (Ricoeur, 2007, p.299).
60. Ricoeur (1995, p.5) deixa explícito que toda leitura de texto faz-se sempre no interior de uma comunidade, de uma tradição ou de uma corrente de pensamento vivo.

hierárquica, mas, com base na articulação alemã da ironia romântica, diz haver nessa relação uma compreensão mútua, estabelecendo, assim, uma hierarquia de participantes.[61] Deste modo, haveria dois tipos potenciais de público da ironia: destinatários e ouvintes. Ambos estariam ao alcance perceptual da elocução irônica, mas teriam diferentes tipos e graus de participação relativa junto dela.

Hutcheon (2000, p.16) também considerou que a ironia, diferentemente, por exemplo, da metáfora e da alegoria, possui uma aresta avaliadora, provocando, assim, "respostas emocionais" naqueles que conseguem interpretá-la. Essa "dimensão afetiva" da ironia reforçaria, inevitavelmente, a estrutura intimista nas comunidades discursivas modernas e latino-americanas, como é o caso das brasileiras. É preciso saber, no entanto, que tudo isso está atrelado à quantidade de "capital emocional" (Muecke, 1995, p.76) que o intérprete investe no tópico da ironia. Deste modo, se a ironia provoca "respostas afetivas" e emocionais de seus intérpretes (Hutcheon, 2000, p.16), somos levados a pensar de que maneira a ironia em *Famílias terrivelmente felizes* pode contribuir para acirrar o achatamento do público e alargar a dimensão pessoal na sociedade brasileira, interiorizando psicologicamente a violência social exterior nos intérpretes da ironia.

Temos, a partir de contos como os de *Famílias terrivelmente felizes*, a possibilidade de uma hermenêutica do eu, ativa quando o

---

61. Sobre as suposições compartilhadas em muitos níveis diferentes entre destinatários e ouvintes da ironia, Hutcheon comentou: que "mesmo para as mais simples das ironias verbais, por exemplo, há que existir acordo mútuo por parte de ambos os participantes sobre estes pontos básicos: que as palavras tenham significados literais; que as palavras possam, entretanto, ter mais de um significado, especialmente em certos contextos; que exista alguma coisa como ironia (distinta de logro) onde um significado joga contra significados implícitos mas não falados – com uma certa aresta avaliadora; que essa ironia possa ser deliberada, mas não necessariamente; que possivelmente haja alguns tipos marcadores culturalmente acordados na elocução e/ou no contexto enunciativo para sinalizar que a ironia está funcionando e como se deve interpretá-la" (2000, p.142).

interpretador consegue relacionar o texto literário às suas motivações interiores, sentimentos e impulsos, lembrando que, como ressalta Sennett (1988, p.408, 413), o interior é considerado como realidade absoluta e definidor das relações sociais; passiva, quando o eu entra em contato com o mundo da vida, pois "há uma projeção do eu para dentro do mundo, ao invés de um engajamento na experiência mundanal que esteja além de seu controle" (Sennett, 1988, p.406). A ironia do novo Realismo brasileiro, ao invés de revelar uma visão crítica do mundo e da história, do mesmo modo que fazia a ironia romântica (Ferraz, 1987, p.17), tem uma peculiar visão apática do mundo, pouco crítica, submetida aos ideários da sociedade autoritária brasileira. Deste modo, quanto mais o eu alcança níveis de profundidade hermenêutica, mais o interpretador torna-se indiferente a qualquer ação política ou revolucionária, a ponto de dissolver a consciência de classe em nome dos princípios de vida em grupo, ou conceber a classe social como produto das qualidades e habilidades pessoais. Como exemplo, citamos os contos sobre o desamparo do escritor que tratam sobre as crises agudas dos heróis, ocasionadas pelo desequilíbrio do ego *conquiro* ("eu conquisto") e do ego fálico, duas dimensões da dominação do homem sobre o homem. Por isso, talvez, o desprazer vivido pelas personagens a nível literário (domínio da palavra) e erótico (domínio do falo). No entanto, essa abordagem é individualizante, alienando o leitor, por não encetar que há relações de luta de classes que envolvem o assunto.

A indiferença e a "claustrofobia" em relação ao mundo exterior, cerceada por uma "tirania intimista" que patrocina uma catástrofe politica (Sennett, 1988, p.378), pode ser ressaltada nestes termos:

> Uma sociedade que teme a impessoalidade encoraja as fantasias de vida coletiva de natureza paroquial. Quem somos "nós" se torna um ato altamente seletivo de imaginação: os nossos vizinhos mais próximos, os companheiros de trabalho, a família. Identificar-se com pessoas que não se conhece, pessoas estranhas, mas

> que podem compartilhar dos interesses étnicos, dos problemas familiares, ou da religião, torna-se algo penoso [...].
>
> A recusa em enfrentar, assimilar e explorar a realidade exterior à escala paroquiana é, em certo sentido, um desejo humano universal, enquanto simples medo do desconhecido. O sentimento de comunidade formada pelo compartilhar de impulsos tem o papel de reforçar o medo diante do desconhecido, convertendo a claustrofobia num princípio ético (Sennett, 1988, p.378).

A ironia, enquanto estrutura linguística e de comunicação, capaz de não só comover, mas também mover, nas palavras de Ferraz (1987, p.18, 20), é articulada pelo novo Realismo como agenciadora da violência, a fim de contribuir para uma estrutura emocional dos interpretadores cada vez mais adequada às estruturas sociais de dominação. Nesse contexto imaginativo e ético de cunho "claustrofóbico", o procedimento hermenêutico certamente é afetado, pois ocorre uma interpretação do mundo centrada no eu individual, já que o mundo exterior e público nada mais é para o sujeito moderno do que sinônimo de experiência do vazio, visto como impessoal e decepcionante. Por isso, a ironia joga com a fatalidade e com o ressentimento, tendo, com isso, duas finalidades: maquiar as estruturas sociais de dominação e atrair os leitores para o texto.

3

Análise crítica dos contos de *Famílias terrivelmente felizes*

Após ter sido delineada uma concepção de linguagem no Capítulo 1, tratada em termos de uma linguagem da violência conjugada pelo novo Realismo brasileiro, com base nas narrativas contidas em *Famílias terrivelmente felizes* de Marçal Aquino, e, no Capítulo 2, sugerido que a violência nessa coleção de contos opera via acontecimento irônico e aciona uma hermenêutica do real, temos agora melhores condições de analisar criticamente os contos desta obra. A questão que volta à tona é: como o novo Realismo brasileiro é articulado por uma linguagem literária da violência nos termos propostos pelos contos de Marçal Aquino?

Não propomos, aqui, uma análise exaustiva de cada um dos 21 contos da obra, e nem este é o objetivo deste estudo. Nosso critério de escolha será pelos contos mais representativos quanto ao estilo do autor e que percorrem diferentes temáticas, promovendo o reforço da violência em seus diversos tipos, seja física, psicológica, material ou simbólica.

A realidade brasileira que envolve as personagens lagartas e cães de Aquino está entrelaçada pelos fios da microfamília, nuclear e de matiz burguesa, e da macrofamília, o moderno Estado-nação, no contexto de uma marginalidade urbana hostil e degradante. Assim, o tecido narrativo dos contos de Aquino desvela as

complexas, tensas e conflitivas relações que marcam a miserável vida dos *lumpen* inseridos em uma sociedade quase sempre arruinada ou em vias de arruinar-se. Meneses (2011, p.26, 66) enfatiza acertadamente que em *Famílias terrivelmente felizes* o paradigma da simbologia familiar, em suas diversas vertentes, está associado a uma sociedade decadente, fragilizada, suburbana e desestruturada. Ramos sugeriu que "a mudança progressiva de foco de Aquino entre o ambiente familiar e a desagregação da sociedade ocorre lenta, mas perceptivelmente, ao longo do livro" (2006, p.48). O que mantém essa sociedade ainda de pé, entretanto, são as classes hegemônicas, pois dependem dela com o objetivo de exploração, sustentando, assim, a lógica da violência por meio da "relação mando-obediência" (Chaui, 2000, p.89), e as leis do mercado, que preservam essa esfera a fim de manter o maior número de consumidores possíveis e angariar lucros.

Neste capítulo vamos propor uma classificação alternativa aos contos de *Famílias terrivelmente felizes*, em relação àquela sugerida por Meneses (2011, p.31-2), a saber: contos de fronteira, contos sobre o desamparo do escritor, contos sobre os artefatos urbanos, contos sobre os desencontros amorosos. Nosso interesse, em cada categoria, é identificar como a ironia se apresenta, a fim de reforçar uma linguagem da violência que está de acordo com as técnicas e posições propostas pela ficção brasileira contemporânea.

Sabe-se que o objetivo de produção de um efeito final, digamos assim, realista, marcou (e ainda marca) a literatura brasileira contemporânea. Sob a ditadura militar (e sua repressão política e censura) esse objetivo final permaneceu como meta comum às produções e linguagens da vanguarda e/ou experimentais. Veja-se, por exemplo, o caso de *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, que é paradigmático disso. Depois dos anos 1960/1970, as ideias de vanguarda e de experimentação se restringem (a alguns autores e pequena parte do público), cedendo lugar à comunicabilidade-acessibilidade e, evidente, ao escrever para ser lido e vender na nova ordem da produção e consumo pautada pela indústria cultural (na produção e mercantilização das obras). A oposição inovação-

-experimentação *versus* acessibilidade-comunicação se resolve naqueles que consideramos os melhores contos de *Famílias terrivelmente felizes*, como tensão dialética, e não como oposição binária. São eles: "Onze jantares", "A família no espelho da sala", "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado", "Jogos iniciais", "A casa", "Sábado", "Visita", "Matadores", "Santa Lúcia", "Echenique", "Boi", "A face esquerda" e "*Recuerdos* da Babilônia". Considerado isso, realizaremos nossa análise crítica mais detida nestes contos, deixando em segundo plano os restantes, de elaboração literária bem simples.

3.1. Contos de fronteira

Ramos (2006, p.104) expressou que *Famílias terrivelmente felizes* é uma literatura de fronteira, ao explorar as características da flânerie[1] e por constituir personagens que caminham entre o subúrbio e a metrópole, entre a reflexão a respeito de si e do outro, entre a classe média e a pobre, entre as opressões familiares e sociais, entre o desejo de sobrevivência, a angústia, o desespero,

---

1. O poeta Charles Baudelaire foi quem criou a figura do *flâneur*. O termo vem do francês e significa "vagabundo", "vadio", "preguiçoso", que, por sua vez, vem do verbo *flâner*, "para passear". Baudelaire viveu na Paris oitocentista em seu momento de reforma urbana, e a partir do surgimento de espaços públicos de prazer/lazer criou essa figura pública com disposição para vagar, observar e folhear as cenas das ruas, dotada de ociosidade e que passa o dia andando sem direção, perambulando sem rumo e percorrendo a história social da cidade. Fica a maior parte do tempo olhando o espetáculo urbano, fixando-se especialmente nas novas invenções, em busca não de conhecimento, mas de experiência. Assim, o *flâneur* tornou-se elemento central na literatura crítica da modernidade e da urbanização (Menezes, 2009, p.74-80). Walter Benjamim partiu da obra de Baudelaire e concebeu o *flâneur* como um andarilho que vaga pelas ruas, lançando sobre a cultura urbana um olhar simultaneamente atento e distraído, crítico e cúmplice. Para ele, tanto o *flâneur* quanto a prostituta são figurações do peregrino sem fronteiras, pois colocam-se contra a estabilidade consagrada e, assim como o espaço urbano, estão em permanente transformação (Santos; Oliveira, 2001, p.85).

o suicídio, entre a desilusão amorosa e a profissional, entre a violência e a piedade. Assim, explora os trânsitos das personagens de Aquino por espaços urbanos e públicos decadentes, que também podem ser encontrados em seu romance *O invasor* (Aquino, 2011), no qual a cidade de São Paulo é representada como uma prisão infernal para as protagonistas e como labirinto da psique do narrador, que tenta se desvencilhar de seus inimigos, sem sucesso.

Essa noção de fronteira, estabelecida pelo matiz da luta de classes e da temática da desigualdade social, e que opõe ricos *versus* pobres ou cidade oficial *versus* cidade marginal, precisa ser alargada para dar conta de outras questões ligadas ao conceito de fronteira proposto nos contos de *Famílias terrivelmente felizes*. Rompemos, então, com uma acepção baseada na dicotomia do pertencer ou não pertencer a determinado lado, espaço, partido ou grupo, envolvendo inclusão ou exclusão e trazendo a ideia de barreira, extremo e impossibilidade de avançar. Como a escritora argentina María Rosa Lojo (s.d.) sugeriu, a fronteira precisa ser entendida também como o entre-lugar que une em vez de dividir, uma faixa que aproxima os extremos de dois mundos, o fio que sutura o tecido de um mapa diferente, espaço de comunicação e interação, corredor que descreve uma identidade fluida e em movimento contínuo, para além dos essencialismos.

Também evocamos, aqui, o conceito de fronteira sugerido pela ideia de "terceira margem do rio", expressão cunhada por João Guimarães Rosa (1988, p.32-7) e que dá nome a um dos 21 contos escritos pelo autor e publicado na obra *Primeiras estórias* (1962). O narrador-personagem conta que certo dia seu pai, "homem cumpridor, ordeiro e positivo", encomendou uma canoa, utilizando-a para ir embora de casa e nunca mais voltar. Seu pai foi para o rio, permanecendo na canoa entre as duas margens. Nunca mais ele saiu dali, vivendo em solidão e teimosia. Simbolicamente, essa margem é a região de deslocamento, local da aparente suspensão do tempo e do espaço, lugar imaginário e hipotético onde as certezas pairam e as dúvidas permanecem. Assim, o tema principal norteador desse conto é a fronteira como entre-lugar. As distintas pro-

postas de Lojo e de Rosa podem ser articuladas a fim de compreendermos melhor a noção de fronteira.

Em *Famílias terrivelmente felizes* há histórias narradas cujo espaço geográfico é a fronteira. No que se refere às fronteiras nacionais temos os contos "Visita" (1991), história demarcada pelo "lado de cá" e pelo "lado de lá" do rio Tamandaré, situado no estado de Pernambuco; "*Recuerdos* da Babilônia" (2002), em que parte da narrativa ocorre na metrópole de São Paulo e outra na Venda de Lurdes, interior do estado do Piauí; e "Impotências" (1983), no qual o tio do narrador, possuindo um "sotaque dos que nascem lá para os lados de Montes Claros" (Aquino, 2003, p.14), teria transitado por cidades maiores, como Botucatu e Rio de Janeiro. Quanto às fronteiras transnacionais há o conto "Matadores" (1991), que acontece na tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Bolívia, e "Echenique" (2001), que se passa na floresta amazônica, região limítrofe entre o Brasil e a Colômbia. Essas narrativas têm em comum não apenas a temática da fronteira como categoria territorial e geográfica, mas inúmeras outras, em suas diversas acepções, como a estética, a epistemológica, a simbólica, a jurídica, a material e a dos sentimentos íntimos. O geográfico sinaliza para os leitores que o núcleo de tais contos passa pela lógica das múltiplas fronteiras.

"Matadores" (1991) narra a história de pistoleiros de aluguel que trabalham na fronteira do Brasil com o Paraguai e a Bolívia, contratados por Turco, dono de uma empresa na região. Os negócios de Turco presidem racionalmente os trabalhos de um grupo de matadores profissionais, que inclui as personagens Múcio, Alfredão e seu aprendiz.

Enquanto nas narrativas policiais clássicas temos a ideia emblemática da racionalidade como elemento fundamental dos detetives e dos próprios criminosos (Todorov, 2003, p.72), em "Matadores" notamos a deturpação da lógica cartesiana e positivista como método eficaz para a estruturação dos textos ou para a construção dos enredos. A ordem do enredo e da narrativa é fragmentada, intercalando primeira e terceira pessoas: os capítulos 1 e 3 são narrados em primeira pessoa e tratam dos percalços que

envolvem uma tocaia realizada pelos pistoleiros em uma boate na fronteira. O ambiente é o de uma emboscada, misturado ao cheiro de álcool e de cigarro que infesta o local e ao desfile de luxúria e desejos centrados nas imagens de corpos e de olhares em movimento. A narração ocorre pela voz do aprendiz, narrador autodiegético que participa do conflito dramático e da história narrada. O espaço principal é o de um prostíbulo de beira de estrada, onde o pistoleiro novato e Alfredão exercem seus ofícios à espera de um sujeito, "um cara muito perigoso. E muito inteligente também" (Aquino, 2003, p.116), que teria atrapalhado os negócios de Turco. Os capítulos 2 e 4 são narrados em terceira pessoa e contam a história da entrada de Múcio, antigo parceiro de Alfredão, no mundo do crime e como isso o teria levado à morte. Grandes saltos temporais e o uso de *flash back*, que intercalam o presente e o passado dessa personagem, são recursos utilizados pelo narrador para resumir a história desde como Múcio havia se envolvido com os negócios do crime na juventude, em sua cidade natal, chamada Santa Rita, até o quarto do hotel Blue Star, onde seria vencido por suas paixões ao se envolver com a mulher de seu patrão.

O núcleo dramático do conto encontra-se em jogos de traições e vinganças que ocorrem entre os membros do grupo de matadores, que formam uma espécie de família do crime marcada por relações de confiança, competência e parceria. O vértice dos crimes, os quais resultaram nas mortes de Alfredão e Múcio, é o passional. Os dois relatos sobre as mortes são espelhados, construídos de modo paralelo e acionados pela ironia. O que predomina nos dois trechos paralelos é uma violência da ordem do irracional (passional), mas articulada por uma racionalidade (demanda de pistoleiros e mercado do crime), conforme os moldes do capitalismo moderno,[2] que a instrumentaliza e a usa para seus próprios fins, ou seja, por relações de trabalho típicas da lógica pós-capitalista e pós-industrial, já que o trabalho dos pistoleiros não visa apenas a uma produção

2. Weber (1994; 2001) sugeriu que o processo de racionalização e a burocracia são duas das marcas do capitalismo moderno.

material voltada para o lucro em dinheiro, mas também para a eliminação do produto, ou seja, o extermínio de certas personagens. Assim, a racionalização da profissão de matador, e dos crimes ocorridos, soma-se aos aspectos psíquicos e emocionais envolvidos em determinada situação.

"Matadores" sugere o desdobramento de uma fronteira que é político-ideológica, contribuindo para a renovação do mito fundador brasileiro. A sobrevivência do pistoleiro novato, enquanto os experientes não tenham resistido vivos até o final da história, talvez sugira indiretamente que o novo modelo de Estado e de relações sociais deve prevalecer sobre o antigo, que está fadado ao fracasso técnico, à falta de aprimoramento profissional e por não se adequar à dinâmica do mercado. Simbolicamente, anuncia-se aqui a decadência das normas e das disciplinas hegemônicas, como a família tradicional e o Estado brasileiro, este fundado sob as estratégias políticas do regime militar. Como exemplo do fracasso da família nuclear, há a referência do casamento de Alfredão que foi desfeito: "Sabia que a mulher dele tinha se mandado para Minas com os dois filhos, e ele não foi atrás para não ter de matá-la, segundo dizia os que o conheceram nessa nova fase" (Aquino, 2003, p.121). O fracasso do Estado militar, por mais repressivo que tenha sido, se evidencia no conto por não ter conseguido impedir a criação de forças paralelas nas fronteiras, geridas por lideranças não autorizadas, como a de Turco.

Mas, por outro lado, a narrativa aponta que o novo modelo também está violentado em sua estrutura e dinâmica, ao desvelar a arbitrariedade individual do aprendiz, reforçado pela lei de mercado que dá crédito ao mais forte, por princípios democráticos sancionados pelo neoliberalismo e pela construção de uma subjetividade humana que tem como critério final a satisfação das necessidades do eu. Assim, um novo tipo de violência se adequa ao novo modelo de família: o grupo de criminosos, na esfera do micropoder, e o poder paralelo encabeçado por Turco, na esfera do macropoder. O que subjaz nas entrelinhas do conto é que as classes hegemônicas (representada por Turco e pela sempre presente lógica

do mercado e do Estado) se valem da violência e da morte de personagens marginalizadas para que o sistema seja mantido. Os eventos violentos, dispostos na narrativa, articular-se-iam com interesses e estruturas institucionais, apesar da existência de um mercado ilegal e paralelo em relação ao Estado, algo que os protagonistas da violência explícita ou a família do crime não conseguem perceber nem imaginar. A lógica do centro, com sua violência organizada e estruturada por uma sociedade autoritária, também é reproduzida na fronteira.

A margem explode a violência do centro, como pode ser observado nesta descrição extraída do conto "Echenique", história que se passa na fronteira do país, em plena floresta amazônica, local também cooptado pelas forças do capitalismo:

> Jogávamos numa mesa ao ar livre, protegidos pela sombra de uma construção de madeira, o *Bar e Dancing Minha Deusa*. As novelas brasileiras continuavam fazendo estragos na cabeça daquele povo. O lugar funcionava também como restaurante: as mesas ficavam no lado oposto, num galpão sem paredes (Aquino, 2003, p.159).

A relatividade dos limites do espaço geográfico, que auxilia na confusão entre centro e periferia, pode ser percebida na localização imprecisa da cidade onde acontecem as situações principais de "Matadores". Não é dito em quais países ela se encontra. Quando há referência direta a uma cidade, ou ela tem importância secundária, como é o caso de Santa Rita, cidade natal de Múcio, ou é descrição genérica de uma cidade pequena, com igreja e praça no centro, característica de muitas cidades localizadas na fronteira. Nem o nome do motel, Blue Star, nos dá uma pista da região. A única certeza que temos é que o local não fica na cidade brasileira de Ponta Porã.

Em dois de seus contos, a saber, "Matadores" (1991) e "Echenique" (2002), Aquino alarga as fronteiras geográficas de países sul-americanos, como Brasil, Paraguai, Bolívia e Colômbia, ao romper com a dicotomia centro-periferia e ao mover seu texto em

diversas bases culturais e étnicas, dando visibilidade ao entrecruzar das fronteiras. Em "Matadores" a vitrola da boate toca guarânia, música típica do Paraguai, Alfredão tem um caso amoroso com uma mulher originária daquele país e os frequentadores da boate possuem feições de mestiços, índios, nordestinos, bolivianos, além de uma personagem de nome Turco. Essa menção ao Paraguai talvez não seja fortuita: traz como reminiscência a Guerra do Paraguai,[3] tema de inúmeros escritos literários, dentre os quais: *A retirada da Laguna* (1868), do Visconde de Taunay, *O guia de Mato Grosso* (1909), de Eduardo Noronha e *Avante, soldados: para trás* (1982), de Deonísio da Silva. O espaço fronteiriço é um cenário que já carrega, historicamente, uma simbologia ligada não apenas ao imaginário da violência, mas também da margem, daquilo que está distante dos grandes centros urbanos, nem por isso menos violento.

O trânsito livre da violência crônica pelos espaços geográficos centro-periferia também ocorre nas esferas exterior-interior das personagens. Todo o texto de "Matadores" tem focalizações bem precisas, referentes tanto ao espaço público quanto ao interior das personagens. No que diz respeito ao público, muitas vezes passa pelo ângulo da porta: "De onde estávamos, tínhamos total visão da porta" (Aquino, 2003, p.116), conta o aprendiz. A porta simboliza demarcação de fronteira, seja como referência daquilo que obstrui uma passagem ou como objeto de travessia.[4] O centro da atenção dos personagens principais em "Matadores" não é o bar ou a pista de dança, que ocupam posições secundárias, mas a porta. Quando a entrada da boate se abria, personagens dos mais estranhos dirigiam-se ao átrio principal: "O garçom colocou outro uísque na

3. Esta guerra foi travada entre o Paraguai e a Tríplice Aliança, composta por Brasil, Argentina e Uruguai, estendendo-se de dezembro de 1864 a março de 1870.
4. Em *O Invasor*, Ivan, o narrador-protagonista, sente-se incomodado por não ter a porta em seu ângulo de visão: "Alaor sentou-se e colocou a pasta no chão, sob a mesa. Eu e ele ficamos de costas para a porta do bar e isso me incomodou. Sempre gostei de ver o que acontece ao meu redor em bares, ainda mais num daqueles" (Aquino, 2011, p.10).

frente do Alfredão. Nesse momento a porta se abriu e ele ficou alerta: entraram dois sujeitos" (Aquino, 2003, p.117). Em outra situação, Alfredão entra pela porta do quarto de hotel e encontra Múcio em sua fragilidade e nudez.[5]

> A mulher já havia saído, mas Múcio permanecia deitado na penumbra, ainda nu, atento ao ruído que vinha dos outros quartos e a luz colorida do letreiro que atravessava as cortinas. Quando a porta foi aberta e o homem entrou, ele hesitou entre alcançar a arma sobre o criado-mudo ou se cobrir. Ao reconhecer Alfredão, optou por puxar o lençol. Trabalhavam juntos há mais de dez anos, mas Múcio não tinha na memória alguma ocasião em que tivesse ficado nu diante do parceiro – e por isso sorriu meio sem jeito. (Aquino, 2003, p.135)

O trecho desvela que a abertura da porta é reveladora, não apenas como transição para outro trecho do conto ou como meio de acesso de uma personagem à outra, mas, neste caso, também como apresentação da personagem Múcio em toda sua crueza, nudez, indecência, seja física ou emocional. A porta aberta é como um véu retirado que recobria a personagem, desvendando que por trás do grande matador havia um homem sujeito às fragilidades enfrentadas por qualquer pessoa.

Quando a porta não pode ser aberta, ela é derrubada: "Não havia ninguém no banheiro. A porta de um dos cubículos estava encostada. E foi de lá que vieram os gemidos que me fizeram pegar a automática, antes de forçar a porta" (Aquino, 2003, p.134). Desta maneira, nada pode impedir a passagem, o atravessar da fronteira, pois, caso haja uma barreira, ela precisa ser eliminada. A mensagem da narrativa é que a travessia deve ser realizada e nada pode

5. "A nudez está constantemente inclinada pelo sadismo do violar, ou o masoquismo do ser violado" (Dussel, 1977, p.88).

impedir que a tarefa se cumpra.[6] É o destino dessas personagens: viver no limite, cruzar os caminhos da marginalidade, deparar com situações angustiantes – e aí reside certo sentido dramático que marca essas figuras –, com a violência. No conto "Boi" (2000), o personagem de mesmo nome forçou a abertura da porta e a entrada no barraco de Eraldo, utilizando-se de um revólver. A violência simbólica promovida no rompimento da porta sugere a necessidade da travessia e da luta pela sobrevivência. No entanto, um risco é anunciado: "havia duas coisas fáceis de se fazer na região. Uma era cruzar a fronteira. A outra era arrumar inimigos" (Aquino, 2003, p.127) – ou seja, toda abertura e cruzamento implicam lutas pelo poder.

Além da imagem emblemática da porta, a vista da janela também é sugerida, quando Múcio avista a chegada de sua amante, no alto de um quarto do hotel. Mas, assim como o olhar de Alfredão dirigido à porta da boate foi capaz de deixá-lo em estado de alerta, por causa da entrada de dois homens, o olhar de Múcio, dirigido à janela do hotel, o deixou apreensivo por causa da chegada da mulher de Turco. Porta e janela são pontos de travessia para o olhar, pontes de acesso para outro ambiente público, diferente daquele em que a personagem está localizada, colocando duas realidades em choque e tensionando, assim, o estado interior das personagens. Desta forma, os acessos às fronteiras do real, em vez de libertar as

---

6. A simbologia da abertura da porta pode ser compreendida em termos políticos com base nas percepções de Michel Wieviorka (1997, p.8), que recorda que nos anos 1960 e 1970 a violência podia ser justificada ou compreendida por intelectuais que eventualmente se inscreviam eles próprios em uma tradição revolucionária, anarquista ou marxista-leninista; tal violência podia ser teorizada ou sustentada com certa adesão, e ser tolerada na esfera política. Enquanto uns admiravam as guerrilhas e faziam de "Che" seu herói, outros exaltavam a violência social como caminho para a redenção política. Como exemplo, na França, Foucault saudou em alguns momentos a revolução iraniana. Apesar de Wieviorka constatar que essa adesão à violência por parte dos intelectuais não tenha tido prosseguimento contínuo na Europa, na América Latina serviu como princípio de muitos visando à derrocada dos regimes ditatoriais.

personagens, violentam o plano emocional das mesmas, esgarçando seus sentimentos, submetendo suas intimidades ao embaraço: "O mundo dos sentimentos íntimos perde suas fronteiras, não se acha mais refreado por um mundo público onde as pessoas fazem um investimento alternativo e balanceado de si mesmas" (Sennett, 1988, p.19). Talvez, por isso, as intimidades dos matadores são expostas, por serem tão maltratadas em um domínio público devastador. É diante dessa situação dramática que a vida dos matadores é vasculhada por dentro, pela perspectiva do criminoso. O narrador tece em todo o conto a história de vida dos matadores, incluindo a si próprio, e revelando suas fraquezas, medos, fracassos e desajustes familiares.

Deste modo, a tríade clássica das narrativas policiais (criminoso, detetive e vítima) é desfeita por Marçal Aquino no nível da estrutura do conto e a partir da mescla dessas *performances* nas personagens principais de "Matadores".[7] Enquanto nos romances policiais tradicionais o detetive sempre sai vencedor, em Aquino, além de não haver a figura do detetive, o herói nunca sai vitorioso; ao invés disso, é considerado suspeito dos crimes ocorridos. A voz narrativa do aprendiz tenta, justamente por isso, convencer o leitor de que a morte de Alfredão não teria acontecido somente por sua culpa ou falha. Nota-se que o foco narrativo dos capítulos 1 e 3 é sempre do aprendiz e nunca de Alfredão. E faz isso não por uma tentativa de autojustificativa, pois um matador que se preze não precisa apelar a esse recurso. Entretanto o aprendiz facilita a morte de seu parceiro a fim de preservar sua própria vida, "tentando imaginar como Alfredão teria reagido se soubesse que meu último trabalho, antes de ser promovido a seu parceiro, fora espionar com quem a mulher do Turco andava se encontrando" (Aquino, 2003,

7. Massi (2011) analisou os 22 romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no período de janeiro de 2000 a fevereiro de 2007, selecionados a partir da lista dos mais vendidos publicada no *Jornal do Brasil*, mas não identificou em nenhum deles a ausência da estrutura clássica vítima-criminoso-detetive. Em relação às obras analisadas, as narrativas de Aquino propõem um diferencial.

p.135). Em todo o conto, há um tom de preocupação que cerca o estado emocional dos matadores. Por conta disso, o aprendiz teria investigado, por meio das conversas na mesa do bar, se Alfredão desconfiava de sua participação no caso da morte do ex-amigo e parceiro. Mas também parece que o aprendiz quer justificar seu estilo de vida ao apontar que o sistema social e político brasileiro está integralmente corrompido e que a corrupção de sua própria pessoa é, por isso mesmo, moralmente aceitável.

De igual modo, o aprendiz desorienta o leitor ao usar pelo menos duas pistas falsas ou obscuras. Primeiramente, conduz o leitor para a ideia de que a morte é algo inevitável não apenas no mundo do crime, mas na realidade brasileira, e que ela há de perseguir e alcançar inclusive os bons matadores. O relato da morte de Múcio, em paralelo com a de Alfredão, tenta reforçar esse argumento. A violência, então, não seria apenas objeto de trabalho dos pistoleiros, mas também força que os envolve e os captura. Isso destaca, nas narrativas da violência de Marçal Aquino, o que Muecke chamou de "o princípio da economia" da ironia: "É irônico que os maus se tornem as vítimas da maldade e mais irônico que um criminoso que pratica um crime altamente específico se torne uma vítima de outro exatamente no mesmo jogo. É como se ele, economicamente, tivesse caído na própria cilada" (1995, p.73). A figura do matador que lida com a violência no dia a dia, não apenas nos espaços da fronteira geográfica, mas também em seu trabalho, dentro de seu círculo de amizade e em sua psique perturbada, acaba, inevitavelmente, consumido por ela. Por isso os heróis da narrativa são deslocados para a fronteira entre o viver e o morrer, convivendo sempre com essa tensão, como demonstra o diálogo entre Múcio e sua amante:

> A mulher soltou o sutiã e depois ergueu as pernas para tirar a calcinha. Múcio permaneceu imóvel, vestido. "O que há com você hoje?", ela perguntou, deitando-se ao lado dele. "Está preocupado com algum serviço?", ela prosseguiu, num tom de brincadeira. Múcio olhou para ela, mas permaneceu quieto. "Seu mal é que

> você leva as coisas muito a sério", disse a mulher, passando a mão pelo rosto do homem e sentindo a barba que despontava. "Eu ainda acho que vai dar merda", ele falou, olhando-a, sério. "Ah, não, você está pensando nisso de novo?", ela protestou. "Escuta, não é melhor a gente acabar com isso de uma vez?", ele perguntou, sentando-se na cama. Ela ficou em silêncio, por alguns segundos. Depois disse: "Você poderia matá-lo, não é? Isso resolveria as coisas para a gente". Múcio levantou bruscamente e foi até a janela. Quando se voltou, a voz denunciava a irritação que sentia: "Você é louca em propor uma coisa dessas..." (Aquino, 2003, p.127-8).

O tom de preocupação de Múcio contrasta com o de brincadeira da mulher. Ele consegue medir as consequências de seus atos; ela, em contrapartida, nem se interessa por isso e ainda zomba da situação de seu amante: "Ora, o grande matador com medo. Quem diria, hein? Deixa o Alfredão saber disso. Ele que vive dizendo que você não tem medo de nada" (Aquino, 2003, p.128). A ambientação do conto sugere apreensão, desconfiança e cansaço, reflexo das reações dos pistoleiros, sendo também marcada por diálogos frios e repletos pelo conteúdo da crueldade.

A previsibilidade da narrativa, que recai na morte como destino final das protagonistas da violência, sugere uma ironia fatalista que corrobora o fato de que os matadores são personagens que lidam com os desafios da violência e da morte o tempo todo, seja em horário de trabalho (como Alfredão e seu aprendiz no bar de fronteira), seja em situações íntimas (como no trecho citado, vivenciado por Múcio), com o intuito de escaparem delas, mas mesmo assim não conseguem. Enquanto Alfredão cumpriu muito bem seu ofício até o ponto de matar o próprio parceiro, Múcio, por outro lado, como ironia do destino, foi vítima da própria emboscada, tendo que pagar com sua vida.

Como segunda pista, enquanto Alfredão é uma personagem atenta a tudo em sua volta, concentrada em sua missão e representante da voz da experiência, aparentemente o aprendiz tem uma

mente dispersa, trabalha com um espírito de inquietação, sofre por ter de se enquadrar às regras do grupo liderado por Turco. Fixa, inúmeras vezes, seu olhar em uma garota de programa da boate. O capítulo inicial do conto é circular, pois começa e termina com o aprendiz olhando para a japonesa, algo que se repete mais quatro vezes ao longo do trecho.

> A japonesa tinha rosas estampadas nas meias. E eu não conseguia parar de olhar para ela. Alfredão estava concentrado no copo de uísque à sua frente, mas já tinha reparado.
>
> Eu olhava a japonesa. Alfredão resmungou qualquer coisa e voltei minha atenção para ele.
>
> – Você é novo neste negócio, mas é bom aprender que o homem não gosta que a gente se distraia com coisas que podem atrapalhar o serviço (Aquino, 2003, p.115).

Esta passagem parece indicar que a japonesa era apenas uma distração para o aprendiz. Se isso estiver certo, a emboscada contra Alfredão teria acontecido por mero descuido do aprendiz, que deixou seu posto para ir atrás da japonesa. No entanto, tal suposta distração contrasta com partes da narrativa que apresentam o aprendiz com uma visão global da situação, fazendo leitura atenta não apenas do local, mas também do próprio companheiro de ofício. É apresentado como um inquiridor que tenta desvendar a alma criminosa de seu parceiro, ao perscrutar detalhes de sua vida emocional. O aprendiz aparenta ser obcecado pela própria sobrevivência, em um jogo de gatos e ratos, entre matar ou morrer. Ele segue uma ética individualista, demarcada pela linguagem do capital,[8] e usa de falsa ingenuidade como arma para eliminar seus

---

8. Em "Matadores", a violência é expandida a uma espécie de atividade comercial. Seu campo semântico sugere termos como "negócio", "trabalho", "serviço", "contrato", "patrão", além de expressões como "somos pagos para isso" e "coisa de profissional". Alfredo dialoga com o aprendiz: "– Você é novo neste negócio, mas é bom aprender que o homem não gosta que a gente se distraia com coisas que podem atrapalhar o serviço" (Aquino, 2003, p.115).

oponentes. As vozes narrativas, pelo que parece, tentam justificar os atos do aprendiz e, indiretamente, inocentá-lo, perante seus leitores, em face da morte de seu parceiro. Deste modo, a relação do aprendiz com a japonesa talvez não seja fortuita, como uma leitura superficial da narrativa denota. Sugerimos que é estratégica e a voz do narrador-personagem tenta encobrir isso, tanto que não há clareza no conto sobre o nível de participação da japonesa na morte de Alfredão. Diga-se de passagem, uma das características de Aquino é não desvendar de maneira clara e racional os crimes relatados em seus contos.

O conto "Echenique" (2001) tem como espaço a zona fronteiriça entre Brasil e Colômbia, definida apenas como um "cu-de-mundo no meio do nada" (Aquino, 2003, p.166). Esta narrativa tem como pano de fundo os confrontos entre os guerrilheiros colombianos das Forças Armadas Revolucionárias (FARC) e os soldados do exército colombiano, ocorrência que afeta os países vizinhos, incluindo o Brasil. O conflito dramático está centrado no resgate de um engenheiro de nacionalidade desconhecida, sequestrado há dois anos por um grupo de guerrilheiros.

No conto, o autor questiona a força do discurso colonizador e institucional por meio da caracterização da personagem Sebastião Carijó, "o símbolo vivo e legítimo da Amazônia inóspita" (Meneses, 2011, p.54). Ele é um "índio à-toa [...] índio plebeu [...] passava a maior parte do tempo entupido de álcool e de maconha", que sabe ler avisos nas cores dos céus, que conhece as propriedades de cada planta, que interpreta o tempo e discerne os sinais da natureza e dos humanos. O grupo libertador precisava dele, por ser "o

---

Em "Echenique" (2001), por sua vez, temos as palavras "trabalhava" e "negócio" como referência ao crime organizado. Em "Visita" (1991) encontramos "negócio" e "freguês" como referência ao mercado sexual. Em "Santa Lúcia" (1992), como designação ao exercício do crime organizado, são articuladas as palavras "trabalho" e "negócio". No romance *O invasor* (2011), palavras como "negócio", "serviço", "profissão" ou "sócios" fazem alusão a três ofícios, convergindo-os: administração e construção civil (construtora de engenharia), mercado sexual (puteiro) e o ato de matar.

único que dominava os atalhos e picadas daquelas serras" (Aquino, 2003, p.160). Carijó não toma partido nem do lado dos libertadores, nem do lado dos guerrilheiros, mas destoa de ambos os grupos, não tendo seu caráter alterado pelas circunstâncias. Zomba o tempo todo dos homens brancos, urbanos e modernos, esboçando um riso de menosprezo. Por meio do comportamento dessa personagem, Aquino aciona uma função da ironia chamada por Hutcheon (2000, p.81) de "ironia distanciadora". Segundo a estudiosa, este é um tropo desinteressado e, por meio da distância, sugere o não comprometimento e a recusa inferida de engajamento e envolvimento. A recusa da personagem em relação ao estilo de vida daqueles homens seria, então, uma estratégia utilizada pelo narrador para questionar e romper com esse modelo.

Um ano após a escrita de "Matadores", Wilson Bueno (1992) publicaria um romance intitulado *Mar paraguayo*, texto que narra as memórias e confissões de uma marafona (prostituta) paraguaia velha, sem nome, que vive no balneário de Guaratuba, estado brasileiro do Paraná. Aqui há um triângulo cultural e literário que se evidencia por uma narrativa ocorrida no *mar paraguayo*, já que sua nascente localiza-se em terras brasileiras, porém corre para terras vizinhas, esparramando-se em três águas, simbolizando, desse modo, o "entre-línguas (ou entre-rios)". Bueno alicerça seu livro em bases culturais e linguísticas, promovendo o encontro entre o português, o espanhol e o guarani. No caso dos escritos de Aquino, não encontramos tais aspectos linguísticos, mas os de âmbito cultural.

O que Marçal Aquino e Wilson Bueno promovem, cada um a seu modo, é o esgarçamento das fronteiras instituídas pelos poderes hegemônicos e tradicionais, e o deslocamento das bases culturais, territoriais, identitárias e linguísticas pertencentes ao contexto sul-americano. Nos contos "Matadores" e "Echenique", Aquino toca no tema da transnacionalidade, concebida como um conjunto de processos de travessias de fronteiras nas quais os migrantes estabelecem relações complexas com diferentes locais, formando comunidades novas e diferentes, incluindo redes e laços sociais e

simbólicos, conectando diversos espaços nacionais e provocando novas experiências históricas[9] vivenciadas por suas personagens. Hoje, o conceito de fronteira é compreendido como um lugar de ambiguidade, deslocado da circunscrição típica de espaço territorial, e são atribuídas a ele uma mobilidade, uma porosidade e uma desterritorialização que o redefinem de modo a pôr em circulação significados mais consistentes em termos de uma realidade social, cultural e geográfica em franca transmutação. Por isso, personagens marginais podem transitar por fronteiras transnacionais, em busca da construção de suas subjetividades, como os pistoleiros de "Matadores" e os marginalizados de "Echenique".

A problemática encetada aqui, e que diz respeito aos processos transnacionais, remete para após o fim da Guerra Fria, a partir da década de 1990, momento em que ocorreu uma fragilização das fronteiras dos países por causa da formação de novos blocos econômicos e políticos. Estudiosos modernos têm sido enfáticos quanto ao definhamento do modelo de Estado-nação implicado na nova conjuntura política, econômica e cultural global. Em função desse desafio, os Estados modernos fragilizados desenvolvem aparatos de segurança com a finalidade de impedir que comunidades em diáspora transitem através de suas fronteiras esgarçadas. Disciplinam indivíduos e regulamentam populações migrantes por meio de tecnologias de vigilância, da regulação de fluxo de tráfego internacional, do aperfeiçoamento de atendimentos aos migrantes nos aeroportos, consulados e postos de atendimentos aos migrantes, que visam fichar pessoas para melhor controlá-las, da elaboração de protocolos transnacionais etc. A vigilância e a disciplina dos corpos que transitam nas fronteiras são papéis dos policiais federais e do exército colombiano, este último representado pela "jaqueta ensebada,

---

9. Abdala Junior sugere que "quando se fala em experiência histórica não se deve buscá-la apenas nos rastros do passado, mas nos gestos, às vezes sonhadores, que embalaram os percursos. Dessa forma, reconstruir o passado implica vê-lo como práxis de afirmação da potencialidade subjetiva e não apenas submissão a uma objetividade teoricamente construída ou imaginada" (2012, p.55).

de cor imprecisa" (Aquino, 2003, p.159-60) que o índio Sebastião Carijó vestia, ambos mencionados no conto "Echenique".

Aquino, ao mesmo tempo que constata que os vagabundos e as prostitutas têm nas margens e nas fronteiras geográficas o seu espaço historicamente delimitado, também reforça indiretamente o discurso hegemônico mantido pelos mecanismos de controle ao sustentar que as fronteiras transnacionais foram invadidas pelos despossuídos sociais e que são redutos do crime organizado. Há o comércio ilegal nas fronteiras transnacionais, associado, geralmente, a bares e casas de prostituição, como *Bar e Dancing Minha Deusa* ("Echenique") e a boate Zodíaco ("Visita"),[10] a dormitórios clandestinos ou a lojas, como o *Armazém* do Neto ("*Recuerdos* da Babilônia"). Desse modo, os contos de Aquino evidenciam a busca do capital por novas fronteiras de acumulação, frente às crises do capital produtivo e do capital financeiro. O resultado é que agora todos os grupos, até aqueles que habitam as fronteiras geográficas do país, sem exceção, estão submetidos à lei do valor, inclusive os setores informais. O capitalismo destrói, como notou Karl Marx (1985), a natureza e os seres humanos.

Quando o Estado permite a concentração de bares e bordéis nas bordas geográficas do país, o que acontece é a movimentação de imigrantes e marginalizados para esses locais, em busca não apenas de prazer sexual e dinheiro, mas também de sentido para suas vidas, como podemos notar em "Visita" (1991). Neste conto, o narrador-personagem e sua irmã, após violentados dentro do sistema da família nuclear, recorrem à margem a fim de, ali, aglomerarem suas lágrimas, decepções e indecências. No centro, tais reações seriam maquiadas. Na marginalidade, no entanto, elas ocorrem sem véus e sem piedade. Os contos de fronteira sugerem que o Estado faz da margem uma prisão emocional, ao patrocinar um espaço público para os reprimidos de alma e os excluídos do

10. Não fica evidente no conto "Miss Danúbio" (1989) se o Danúbio ficava ou não na fronteira transnacional. Como não há nada que indique isso, resolvemos não incluí-lo como conto de fronteira. O bar parece se localizar dentro da periferia urbana, e usaremos a classificação conto sobre os artefatos urbanos.

centro. Este grupo forma uma nova família que, assim como a família tradicional, possui sua hierarquia, suas relações de poder, seu sistema simbólico. Mas a margem, ao invés de servir como reduto social e emocional para os *lumpen*, continua a reproduzir a lógica violenta do centro, mantendo relações sociais mercantilizadas.

A sobrevivência da única família nuclear referida em "Echenique" depende dos migrantes, que buscam a satisfação de suas necessidades básicas: "Uma mulher magra e tostada de sol ajudou o homem a servir a comida. Não olhou para o rosto de nenhum de nós. Ela e o homem viviam nos cômodos dos fundos do *dancing*. Havia também um bebê que eu ainda não vira" (Aquino, 2003, p.164). É na experiência da fronteira geográfica que esta família tentará se reestabelecer financeira e emocionalmente, numa tentativa de agenciar, em vão, o espaço público ocupado. É também nesse contexto local que o narrador de "Echenique" irá ingerir um chá alucinógeno oferecido pelo índio e reviver, por meio de um sonho, uma relação sexual com sua ex-mulher. Assim, a fronteira é o local apropriado para a reconstrução, pelo menos provisória, de subjetividades fraturadas das personagens de Marçal Aquino. É em tal direção que também é tecido o conto "*Recuerdos* da Babilônia" (2002).

Esta narrativa aborda a problemática de projetos migratórios do interior do nordeste para as grandes metrópoles do sudeste brasileiro, motivados pela fuga de situações políticas e econômicas, como a fome, o desemprego, a falta de moradia, de saneamento básico e de atendimento adequada à saúde. Neto e Cícero são dois conterrâneos que deixaram Venda de Lurdes, "um lugarejo no interior do Piauí" (Aquino, 2003, p.203), e arriscaram suas vidas na grande cidade de São Paulo trabalhando como operários. A metrópole é chamada na narrativa de "Babilônia", talvez como alusão direta ao nome da importante cidade da antiguidade, analogia a uma terra de maldição e perdição, repleta de vícios e prazeres, mas de vida extremamente difícil.[11] O conto possui quatro partes,

11. Na literatura bíblica cristã, Babilônia faz referência à antiga cidade dos tempos do império babilônico, mas também simboliza o sistema mundial

narradas em terceira pessoa pela voz de um narrador onisciente e heterodiegético. Ambrósio Neto, pedreiro de uma empresa de construção civil, e Cícero, eletricista, encontram-se na construção de uma obra na capital paulista e trocam memórias e experiências relacionadas à sua condição de migrantes nordestinos.

"*Recuerdos* da Babilônia" apresenta uma trama punitiva e que põe à prova o caráter de suas personagens principais. Neto é uma personagem frágil, vítima de um sofrimento acirrado pelo desenraizamento de sua terra natal e pelas condições urbanas de vida. Encara a cidade grande com amargura e desgosto, "eu não nasci pra isso aqui" (Aquino, 2003, p.205), considerando-a como o espaço que limitava a realização de seus sonhos e de seu sucesso profissional e o local do afastamento de seus amores (mulher e familiares): "Ele odiava a cidade. Detestava os carros, o barulho, o ar sujo. As gentes [...] não via a hora de cair fora da Babilônia" (Aquino, 2003, p.203). Seu sonho era retornar à Venda de Lurdes, e ali reconstruir sua vida.

> Às vezes, sonhava com Venda de Lurdes, com o povo de lá. A mãe, a irmã, os conhecidos. Isso aumentava sua fé: voltaria por cima, iam ver. Neto também pensava muito numa moça bonita chamada Rita, talvez a criatura mais graciosa produzida pelo lugarejo. O pai dela tinha um sítio, uma roça, umas cabras. Naquele lugar, eram posses. Tanto que Rita nunca dera a menor bola para nenhum pé-rapado. Quando voltasse, seria diferente, Neto achava – isso se ela não estivesse casada. Era nela que pensava toda vez que mexia no pau, antes do banho (Aquino, 2003, p.203-4).

É interessante pensar que as personagens masculinas que protagonizam os contos de *Famílias terrivelmente felizes,* ao enfrentarem lutas físicas e psíquicas no espaço urbano, recorrem a seus desejos

---

satânico, por negar e confrontar o projeto messiânico de Deus, sendo centro de tudo o que é falso e mau, de idolatria e opressão, de falsa política e religiosidade profana, contrapondo-se à nova cidade de Jerusalém, local escolhido por Deus para fazer seu trono e irradiar sua glória (Unger, 2006, p.692).

sexuais e relações amorosas mal resolvidas como válvulas de escape. Citamos dois trechos de outros contos que confirmam isso. No primeiro exemplo, extraído do conto "Echenique" (2001), a fronteira entre realidade e sonho é perpassada pelo desejo sexual inconsciente da protagonista, o próprio narrador. Contrapondo-se ao tom de apreensão e insegurança vivenciado pelo grupo de libertadores, há uma esfera também tensa, porém prazerosa. Sob efeito de um alucinógeno, um chá de ervas do mato, o narrador sonha com a ex-mulher em uma relação sexual intensa. Ambos são tomados pelo transe:

> Tentei me levantar, mas foi impossível: uma moleza infernal tinha me dominado. Quis mexer um braço, mas pareceu que ele pesava uma tonelada. Eu transpirava por todos os poros e, quando falei, senti a língua dormente.
>
> Por que você não me avisou?
>
> Achei que ele ia entregar a carteira pro Calixto.
>
> Sebastião se ergueu. Em câmara-lenta. Naquele instante, eu estava ouvindo os sons de todos os bichos que habitavam a mata. Fiz um último esforço para me levantar, mas perdi o equilíbrio e meu corpo tombou para o lado. E assim fiquei.
>
> Sempre se movendo em câmara lenta, Sebastião sentou-se ao meu lado.
>
> Você me drogou, índio filho da puta. Que merda é essa que você me deu?
>
> Ajuda a sonhar (Aquino, 2003, p.171).

O excerto que descreve o sonho é iniciado pelo fechar de olhos do narrador-personagem, "Fechei os olhos. E ouvi a voz de Sebastião. Pense em algo agradável. Você vai sonhar com ele", e encerrado por sua ejaculação, "Então ejaculei. E saí do transe" (Aquino, 2003, p.172). Nos contos de Aquino os olhos das personagens promovem o intercâmbio entre o interior delas e a realidade exterior. Fechar os olhos, então, expressa o desligamento do interior do narrador com a realidade referida. Aqui o sequestro do engenheiro desconhecido por um grupo de guerrilheiros é levado para o

segundo plano na narrativa, dando lugar ao sequestro realizado pela memória afetiva do narrador. Quanto à figura da ejaculação, nota-se que no sonho há alusão a uma atividade sexual bem sucedida, algo único em todo o livro.

No conto "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado" (1985), o escritor também ejacula enquanto tem relação sexual com Elsa, uma amiga dos tempos de banco. Mas, em vez simbolizar o êxtase do prazer, a ejaculação sinaliza o despejar das preocupações. Em todos os outros contos que fazem menção ao ato sexual, ou essas relações não ocorrem – são silenciadas –, ou se dão por meio de violência.

Ainda com referência ao ato sexual, em "Echenique" há a figura do fogo. Ela aparece duas vezes no contexto maior da narrativa, expressa por meio da técnica do jogo de espelhos. De um lado, o índio Sebastião mexia diante do fogo a infusão que viria a ser tomada por ele e pelo narrador, como experiência física: "Sebastião Carijó tinha acendido o fogo e colocara água para ferver numa caneca de alumínio [...] Sebastião tirou um punhado de raízes da bolsa e cheirou, antes de jogá-las dentro da caneca" (Aquino, 2003, p.169); mais adiante o texto aponta: "Ele tornou a ficar de cócoras perto do fogo, mexendo a infusão com um galho fino. Um odor agradável desprendeu-se da caneca e chegou às minhas narinas" (Aquino, 2003, p.170). De outro, o fogo é símbolo do útero de Cristina, que, posteriormente, também seria experimentado pelo narrador, mas como experiência onírica: "Essa vaca tem fogo no útero" (Aquino, 2003, p.172). Copo/caneca de bebida e corpo/útero de mulher, ambas, no imaginário masculino brasileiro, sendo objetos de posse, reforçam a imagem de entrada e saída de órgãos masculinos (língua e genitália), acentuando, assim, o discurso hegemônico do macho.[12] Para o narrador desse conto

12. Em uma das cenas de *O invasor*, ocorrida no espaço de uma casa de prostituição, "casa de ninfetas", o narrador-personagem demonstra cansaço e tenta se livrar ao mesmo tempo do copo e das mulheres da casa (Aquino, 2011, p.22). As figuras do copo de cerveja e do ato sexual estão aqui também relacionadas.

> [...] a sensação de realidade do sono era tão intensa que cheirei a ponta de meus dedos, em busca de uma lembrança de Cristina. E, por um segundo, tive a impressão de captar o cheiro de seu corpo. Lavei o rosto na torneira e bebi uma grande quantidade de água. Minha língua ainda formigava um pouco. Ouvi a voz de Sebastião Carijó e atravessei o galpão-restaurante para chegar aos fundos de uma construção (Aquino, 2005, p.173).

Assim, em "Echenique", a relação entre realidade e sonho é demarcada por um discurso hegemônico e por uma linguagem da violência que articula símbolos sexuais. O sonho revela o inconsciente do narrador, que manifesta o desejo de união entre os corpos. Era exatamente isso que fazia sentido para ele: "tudo fez sentido de repente: o mundo, as pessoas, a luz refletida no lado" (Aquino, 2003, p.171). A "verdadeira" realidade está em um sonho de conotação sexual, enquanto a realidade supostamente histórica é experimentada com dificuldade, vivenciada em suas contradições, dolorosamente sentida. Para a consciência do narrador-personagem de "Echenique", a realidade política e marginal promove a desunião dos corpos. A cena do sonho propõe pausa, quebra de ritmo ao conto, mas mostra nitidamente que o narrador, na condição de libertador, precisa também ser libertado de seu passado, de suas doces lembranças e da saudade de um relacionamento que não mais existia. Os narradores de Aquino são traumatizados, neuróticos, possuindo memórias machucadas.

É diante de um contexto social hostil, das dificuldades em uma cidade como São Paulo, que os protagonistas de "*Recuerdos* da Babilônia" irão recorrer aos prazeres oferecidos por uma casa de prostituição. Não obstante, enquanto nos contos de Aquino geralmente essas personagens não conseguem satisfazer seus impulsos e estabelecer relacionamentos sólidos, Neto não apenas se realiza, mas também dá início a uma família. Por mais que a metrópole tenha machucado sua vida, foi ali que ele conseguiu encontrar o amor e se refazer das frustrações emocionais, após descobrir que Rita, sua mulher ideal, teria um filho e seria mãe solteira. Aquino aciona a

ironia e registra que a família nuclear brasileira, não a ideal, mas a factual, difere daquela preconizada pelos valores de uma sociedade tradicional: o relacionamento conjugal de Neto começa em um prostíbulo. Ali conhece Odete, que viria a ser chamada de Idalina, ao acompanhá-lo em seu retorno ao Piauí.

Cícero, em contrapartida, nutria um ódio mortal da antiga vida: "voltar pra lá? pra quê? Aquilo é um fim de mundo, Neto [...] Eu não volto pra lá nem fodendo, Neto. Sabe por quê? Odeio aquela gente atrasada" (Aquino, 2003, p.205). Ele usufruía dos vícios oferecidos na Babilônia, preferindo aproveitar o tempo presente. Cícero é o representante da conduta moralmente incorreta. No final da narrativa, recebe a punição na cidade que tanto amava: "Cícero nunca chegou a encarregado, como sonhava. Ainda ficou por mais quatro anos na Babilônia. Até que um acidente numa obra o deixou inválido" (Aquino, 2003, p.211-2). Foi obrigado, então, a retornar ao Piauí, numa migração forçada. Sofre a violência da perda de seu direito a mobilidade e, como cidadão brasileiro, se torna alvo de exclusão e preconceito social. Sua vida sexual foi abalada, e precisou encarar seu drama sem recorrer aos prazeres físicos e carnais: "Sabe o que é mais engraçado, Neto? O meu pau ainda funciona. Mas que mulher vai querer alguma coisa com um aleijado como eu?" (Aquino, 2003, p.215).

É o contexto social agressivo que tensiona as psiques das personagens e dos narradores de Aquino e dirige suas condutas. Diante de uma violência crônica, as opções não são muitas: obedecer aos constantes impulsos sexuais a fim de atenuar momentaneamente os impulsos de morte que são revelados nas crises interiores (Neto e Cícero, ao frequentarem a casa de prostituição); pela persistência pessoal, ao se submeter ao processo doloroso de desenraizamento social e a todo tipo de violência imposta pelo Estado conjugado ao mercado de trabalho, a fim de se organizar financeiramente com vistas a uma qualidade de vida um pouco melhor (após uma vida regrada em São Paulo, Neto abre um pequeno armazém em Venda de Lurdes); ou se entregar de corpo e alma às desgraças do dia a dia, desistindo de viver, relegado à

indigência. Cícero, lutando contra este último estado, recorre ao uso da chantagem e do oportunismo para sobreviver. Sua malandragem poderia colocar em xeque todo o *status* social que Neto havia conseguido em Venda de Lurdes, por deter um segredo pessoal de seu amigo: que sua atual esposa, Idalina, já fora uma prostituta de nome Odete. Em troca de manter o segredo, Cícero demanda um emprego no armazém. A chave da narrativa está nesse nó centrado no final do conto. A amizade se revela interesseira, baseada na conveniência. A lição moral é que o destino é impiedoso para com os desgraçados, mas também persegue, com sutil ironia, as pessoas de bem. A fronteira descerrada aqui é a moral, entre o certo e o errado, em face da violência do destino e da sorte.

No conto "Impotências" (1983), o tema da migração doméstica aparece por meio da caracterização da personagem principal. O foco narrativo adotado pelo narrador é o "eu" como testemunha. Há o predomínio da terceira pessoa, no modo como o narrador organiza a triste história de seu tio, que "Era branco. E tinha uma pinta no queixo" (Aquino, 2003, p.14), natural de Montes Claros, estado de Minas Gerais, e que teria falecido entre as décadas de 1970 e 1980. Na ótica do narrador, ele teve "todas as chances de não ser feliz" (Aquino, 2003, p.14), sendo a sua vida um morrer aos poucos. Teria transitado por cidades como Botucatu/SP e Rio de Janeiro/RJ, porém não aderiu ao estilo de vida sugerido pela cultura moderna brasileira.

O narrador tem papel secundário em relação à história que narra, assumindo posição ao mesmo tempo de testemunha e culpado da desgraça de um membro de sua família. A narrativa do sobrinho é uma espécie de réquiem, um canto de louvor ao tio morto, menos ligado à morte física e mais próximo do que podemos chamar de privação de todas as vivências, que acentua o tom melancólico e fúnebre da perda de modo irônico ao relacionar tudo o que o tio não fez, não experimentou e não viveu, ao mesmo tempo que expõe a família que o esqueceu no hospício.

> Meu tio não teve filhos [...]
> Meu tio não teve amantes [...]

> Meu tio não teve um cão [...]
> Meu tio nunca teve terno, aparelho de som, empregada, carteira de trabalho. E nem viajou de avião [...]
>
> (Aquino, 2003, p.12-4).

O tio não teria recebido influências culturais europeias ou estadunidenses, como das músicas de Lennon ou McCartney (da banda britânica *The Beatles*), da canção *Anything goes* (interpretada por Cole Porter), nem assistido a produções cinematográficas hollywoodianas como *Guerra nas estrelas* e *Tarzan*, ou aos filmes estrelados por Charles Chaplin, como *Tempos modernos*. Desconhecia Brigitte Bardot, atriz francesa, considerada símbolo sexual nos anos 1950 e 1960 e representante do movimento feminista. Também não havia lido qualquer coisa de seu conterrâneo Carlos Drummond de Andrade. Todos foram artistas ou produções que estiveram ligados, em suas determinadas áreas, ao Modernismo. A maioria, com exceção dos escritos de Drummond, foi importada para cá, promovendo, assim, dependência cultural do Brasil em relação aos países estrangeiros. Isso mostra que o modelo de nação e civilidade brasileira tem influência estrangeira.[13]

O conto é iniciado com narrativa em *ultima res*, "Meu tio morreu no hospício numa tarde de segunda" (Aquino 2003, p.11), ou seja, apresentando um acontecimento que pertence ao desfecho da diegese: "Morreu no hospício numa tarde de segunda" (Aquino 2003, p.14). Assim, fica visível que há uma moldura no conto, expressa por meio de repetição, e que demarca a imagem da morte como pano de fundo de toda a narrativa. "Morreu no hospício" e "Meu tio morreu no hospício" (Aquino 2003, p.11,13), expressões que aparecem no meio do conto, reforçando essa ideia. A linguagem da violência ocorre aqui no modo de uma violência do existir, da razão de ser da personagem.

---

13. Candido (2006b, p.176) atestou que a América Latina é e sempre foi um "continente sob intervenção", ou seja, dependente da cultura e da literatura estrangeiras, principalmente francesa e estadunidense.

Por não ter se enquadrado nas propostas do capitalismo e da modernidade presentes na vida cotidiana brasileira, conforme patrocinadas pelo Estado, e por não ter formado uma família nos moldes tradicionais, a personagem principal do conto foi colocada à margem da sociedade, rejeitada por seus parentes, considerada louca e abandonada até falecer como indigente. O que está em jogo é a imagem de uma sociedade autoritária que ainda lida com a loucura, ou seja, com o estranho, o diferente, o que foge à ideologia normativa e normalizadora socialmente estabelecida, por meio de uma exclusão marginalizante. A estrutura de dominação violenta aqueles que estão dentro do sistema, e promove a morte rápida dos que têm dificuldades de se enquadrar.

A fronteira de gênero (*gender*)[14] e da sexualidade também são abordadas pelas narrativas de Aquino, no sentido de revisão das identidades pessoais e no reforço dos novos modelos de família e de subjetividades. No conto "Matadores" (1991), isso é sinalizado por uma prostituta, chamada pelo narrador de "japonesa", mas por Alfredão de "china magrela". "China" é um termo usado no Sul do país em referência à mulher mestiça, bugra, considerada como uma falsa japonesa. A japonesa é apresentada como "o outro" em sentido antropológico, simbolizando no conto o contra-mito, ou seja, não mais a figura japonesa como polida e ética, como é geralmente vista no Brasil, mas suja e imoral. Deste modo, o conto faz essa inversão e associa sua imagem à prostituição e à marginalidade, pois,

---

14. A acepção do termo "gênero" deve ser entendida por meio de dois conceitos distintos na língua inglesa: *genre* e *gender*. *Genre* se preocupa com a representação do literário e com a maneira como é produzida essa representação. *Gender*, por sua vez, nas palavras de Judith Butler (2002), é o mecanismo ou o aparato de produção por meio do qual se produzem e naturalizam noções de masculino e feminino. Essa produção envolve a diferença entre sexo e gênero, a distinção binária entre masculino e feminino, pressupondo que estes não esgotam o campo semântico de gênero. Segundo ela, a existência de pessoas transgêneros e transexuais sugere que o termo explicitado se desloca para além desse binarismo naturalizador. O corpo, então, seria o lugar onde se passam e se concretizam as relações de poder e de dominação masculina, constituindo, assim, um lugar de disputa política.

quando o narrador se aproxima da japonesa, sente um cheiro de homem. A figura de uma garota de programa japonesa também aparece no conto "*Recuerdos* da Babilônia" (2002).

Aquino também joga com o imaginário cultural masculino em "Matadores", ao afirmar que o poder do macho se mantém sobre a tríade "grana, poder e pau grande" (Aquino, 2003, p.131). Quando o narrador-aprendiz vai ao banheiro da boate, depois de encostada a porta do cubículo, ao invés de tocar seu órgão sexual, maneja o revólver: "em vez de urinar, peguei a automática e fiquei examinando-a [...] saí do banheiro sem urinar" (Aquino, 2003, p.118). Genitália e arma são símbolos do poder do macho. Isso fica evidente no fato de que em nenhum dos contos de *Famílias terrivelmente felizes* há mulheres que manejam armas, exceto na condição de vítimas. Em um primeiro momento, parece que o trânsito pelas fronteiras de gênero apenas reforça os binarismos que sustentam o modelo patriarcal da divisão entre os poderes, os gêneros e os sexos masculino e feminino. Mas vale lembrar que o uso da ironia faz que percebamos um deboche ao poder do macho, considerando, por exemplo, que, apesar do narrador observar as mulheres da boate com ares de desejo, maneja em um ambiente privado o símbolo fálico. A palavra "parceria", que aparece inúmeras vezes no conto ao enfatizar o relacionamento profissional entre os pistoleiros, é ambígua na língua portuguesa, aludindo a sócio e também a amante. Nos maioria dos exemplos citados, a fronteira de gênero (*gender*) e o imaginário masculino é repensada sempre no contexto do trabalho e do desenvolvimento da vida profissional. Até o trecho em que um caminhoneiro bêbado aceita se relacionar com uma travesti, em um bar de estrada, na segunda parte do conto "Jogos iniciais" (1992), aparece no quadro de referência da sociedade consumista.

A transitoriedade de identidades em construção[15] foi adequada pelo capitalismo moderno, assim como as parcerias e as novas

15. Boaventura de Sousa Santos frisou, sobre os dias atuais, que "as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação", daí o sociólogo sugerir

famílias que podem se estabelecer a partir disso. A figura do dominador e do dominado, e suas relações de troca, típicas da família nuclear brasileira, ainda perduram, sobrevivendo imaginariamente nas fronteiras de gênero (*gender*). Os transgêneros, por exemplo, são representados nos contos como objetos para a satisfação sexual de personagens emocionalmente desestruturadas. Transitam nas fronteiras e margens urbanas e estão na galeria de personagens de Marçal Aquino. Assim, se a linguagem da violência do autor é articulada pelo mercado, ela não consegue transgredir as normas, mas apenas reproduzi-la sob outra roupagem. A violência se reinventa nos contos de Aquino para obedecer às novas demandas da indústria cultural brasileira.

O conto "Visita" (1991) tem a desagregação familiar como tema preponderante, que é, sob muitos aspectos, uma espécie de questão recorrente nos narrativas de Marçal Aquino e aponta para uma ideia de violência já bem menos física, ligada ao crime e à marginalidade, e bastante simbólica, funcionando como tipo de sintoma da desagregação dos laços morais, éticos e afetivos que marcam a disjunção dos sujeitos no espaço social. Essa violência simbólica, por sua vez, está relacionada justamente à imagem, construída metonimicamente, de uma ideia de família em desintegração operando como microcosmo de uma sociedade igualmente esfacelada.

A voz narrativa é a do narrador-protagonista, na primeira pessoa do discurso. O narrador é um rapaz de 19 anos que dirige a caminhonete de seu pai numa noite de sábado e atravessa a fronteira a fim de noticiar para Regina, sua irmã, com quem não se encontrava havia quase oito anos, que a mãe deles morrera de câncer, demarcando o nó da narrativa. A moça trabalhava havia alguns anos como garota de programa na boate Zodíaco, situada em um

---

que "a recontextualização e reparticularização das identidades e das práticas, está conduzindo a uma reformulação das inter-relações entre os diferentes vínculos anteriormente citados, ou seja, os vínculos nacional, classista, racial, étnico e sexual" (1993, p.31, 40).

conjunto de casas brancas "que ficam um pouco antes de cruzar o rio Tamandaré" (Aquino, 2003, p.102), interior do estado de Pernambuco. O clímax dramático ocorre no encontro dos dois irmãos no quarto de uma casa de prostituição, onde trocam saudades, dores e lembranças.

Conforme o espaço vai do público ao privado, ou seja, do estacionamento e corredores das casas até o quarto de Regina, sempre mediado por portas, os diálogos diretos tornam-se mais intimistas e a trama vai se fazendo nítida. A violência que ocorre no domínio público, na realidade exterior, como a vida de prostituição da irmã e o falecimento da mãe que sofria de câncer, atinge drasticamente o âmbito privado e intimista das personagens. O estado emocional doentio do narrador contrastava as dores do tempo presente com as lembranças de um tempo de felicidade perdida:

> Quando resolvi sair da caminhonete, o rádio tocava uma música que havia feito muito sucesso uns dez ou doze anos antes. Sei disso porque me lembro de minha mãe cantarolando essa música na cozinha de casa, enquanto preparava o almoço e eu brincava com Duque, nosso cachorro. Era o que se pode chamar de um tempo feliz, mas, naquela época, eu ainda não sabia disso. Esperei a música terminar, numa espécie de homenagem à minha mãe e àqueles tempos. Então caminhei em direção às casas brancas e seus luminosos coloridos. Era uma noite escura, de céu encoberto, e continuava ventando (Aquino, 2003, p.98).

Regina trazia em seu corpo dois tipos de marcas que a vida lhe deixara: as da agressão física feitas por Zeca, seu ex-namorado – "ela sentou na cama e tirou a camiseta que vestia para me mostrar as marcas que as pancadas de Zeca haviam deixado em seu corpo" (Aquino, 2003, p.111) – o que motivou sua fuga da casa da família até finalmente encontrar trabalho na fronteira –; e as marcas de guerra conseguidas no negócio da prostituição – "olhei para ela e vi uma mancha avermelhada na sua mão esquerda, como se fosse uma queimadura feia" (Aquino, 2003, p.108). Mas uma terceira marca,

e a maior delas, foi aquela feita no fundo de sua alma, guardada nas lembranças e simbolizada no retrato escondido na gaveta: o desmantelamento de sua família, de acordo com o modelo pequeno-burguês. A ausência da figura paterna na foto é emblemática, denotando mais uma vez uma violência simbólica que entretece os contos de Aquino e que está alojada no interior das famílias:

> Ela foi até o guarda-roupa, remexeu numa gaveta e depois me estendeu uma foto. Era um retrato amarelado em que aparecia ao lado de nossa mãe, as duas sentadas no gramado que havia perto de casa. Ao fundo, era possível enxergar duas figuras desfocadas, uma pequena e outra um pouco maior. provavelmente era eu quem aparecia naquela foto, brincando com Duque (Aquino, 2003, p.112).

A situação de desorganização e degradação do modelo de família burguesa, tal como preconizado pela nova ordem competitiva patrocinada pelo Estado democrático e neoliberal, contribui para a produção de brasileiros e brasileiras carentes de afeto e de recursos materiais, marginais em busca da sobrevivência, subcidadãos, assim como as personagens de Aquino. O autor fratura o real e mostra suas dobras, suas inconveniências, a fim de questionar o ideal proposto pelo modelo de família tradicional e pelo Estado democrático, lançando dúvidas sobre as estruturas que foram ou permaneceram sedimentadas no Brasil do pós-regime militar.

Por fim, e apesar de não se centrar especificamente no que chamamos de contos de fronteira, é preciso nos deter em uma importante fronteira que remete à estrutura de certos contos de *Famílias terrivelmente felizes*. Em três dos vinte e um contos da obra, o autor realiza experiências de linguagem ao mesclar narrativas em primeira e terceira pessoas do discurso, a saber, "Matadores", "Onze jantares" e "A família no espelho da sala". Isso faz a técnica de estruturação de tais narrativas não se assemelhar simplesmente à técnica fotográfica, mas à cinematográfica.

Segundo Massaud Moisés (2005, p.65), a trama e a estrutura do conto tem seu símile na fotografia: "o contista parece apostado em

lograr um flagrante da realidade, transfundir em palavras a intriga condensada, aparentemente estática, da fotografia". O contista, assim como o fotógrafo, concentraria sua atenção em um único ponto e não na totalidade dos pontos que pretende abranger no visor, sendo que os arredores seriam pontos secundários submetidos à revelação do ponto central (Moisés, 2005, p.52). O estudioso sugere que

> [...] o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário: cada palavra ou frase há de ter sua razão de ser na economia global da narrativa, a ponto de, em tese, não se poder substituí-la ou alterá-la sem afetar o conjunto. Para tanto, os ingredientes narrativos galvanizam-se numa única direção, ou seja, em torno de um único drama, ou ação (2005, p.41).

Conforme a teoria do conto de Júlio Cortázar (1993a), enquanto o romance é comparado ao cinema, por ser uma "ordem aberta" e proporcionar a captação de uma realidade ampla e multiforme mediante o desenvolvimento de elementos parciais e acumulativos, o conto é semelhante à fotografia, possuindo uma "ordem fechada", e isso no sentido de que "uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação" (Cortázar, 1993a, p.151). Para ele, o conto recorta um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, sendo que tal recorte atuaria dinamicamente como uma explosão que abre uma realidade muito mais ampla (Cortázar, 1993a, p.151-2). É interessante notar que a similitude entre conto e fotografia não prevalece nas narrativas de "Matadores", "Onze jantares" e "A família no espelho da sala", para não citar outros contos incluídos em *Famílias terrivelmente felizes*. Mesmo assim, não podemos inferir que o conto de Marçal Aquino seja um pseudoconto, embrião ou capítulo de romance, como Moisés (2005, p.44) sugeriria nesses casos.

Os contos de Aquino apresentam imagens e acontecimentos significativos de modo bem delimitado. No entanto, os pontos de

vista múltiplos encetados pelos usos variados de primeira e terceira pessoas, a ordem aparentemente aleatória dos parágrafos e das partes da narrativa, com fortes rupturas na sequência cronológica, e a estrutura de proporção desarmônica entre as partes do texto parecem dispor a narrativa em cenas cinematográficas, ainda mais se considerarmos que Aquino tem trabalhado como roteirista em diversos filmes brasileiros.

As narrativas não podem ser classificadas como capítulos de romance, pois, apesar da fragmentação existente, nota-se facilmente uma única unidade dramática em cada conto. Moisés (2005, p.40-1) afirma que o conto necessariamente precisa apresentar uma narrativa unívoca, constituindo-se de uma "unidade dramática" ou "célula dramática", visto gravitar em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação.[16] O conto também possui intensidade. De acordo com Cortázar, um bom conto precisa ter intensidade da ação, e isso consiste na "eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige" (1993a, p.157).

Em "Matadores", "Onze jantares" e "A família no espelho da sala", o tempo e o espaço são múltiplos. Os narradores de Aquino utilizam analepses na construção dos fragmentos, ou seja, recuos no tempo que permitem a recuperação de fatos passados, e rupturas na ordem de apresentação dos eventos. Os espaços em "Onze jantares", por exemplo, vão desde o quarto de hotel, bar e hospício até a rua, não havendo claramente um específico em que se desenrole o que é chamado de espaço principal. Todos os espaços são dramáticos, sendo que a dicotomia sugerida por Moisés (2005, p.43) entre "espaço-com-drama" e "espaço-sem-drama" não fica tão visível no conto. Apesar dessa multiplicidade, tempo e espaço estão condensados e submetidos a uma alta pressão espiritual e formal, como deve ser um bom conto, segundo a perspectiva de Cortázar (1993a, p.152).

16. Moisés (2005, p.41) frisa que "a univalência dramática do conto significa haver um único objeto comandando a escrita e os componentes narrativos".

Além de um único conflito ou enredo, encontramos em cada narrativa uma situação dramática única, linguagem objetiva e utilização de metáforas de curto espectro, coerência entre estrutura, ponto de vista e assunto, além de renúncia aos detalhes descritivos do ambiente, da eliminação de tudo o que não convirja essencialmente para o drama, proporcionando a "esfericidade", de acordo com a proposta do conto segundo Cortázar (1993, p.157-8).

> A esfericidade, em Cortázar, corresponde à unidade de efeito, em Poe. Se para produzir no leitor o efeito planejado o contista precisa concentrar todo o seu labor na economia verbal, no rigor da organização das partes, na austeridade e simplicidade da linguagem, para se chegar à esfericidade o contista precisa também comprimir o universo narrativo em pequeno espaço e trabalhar com temas realmente significativos, liberando as forças míticas e os arquétipos mentais para que se produza a polarização, que conduzirá à autonomização da criatura em relação a seu criador. Os seres assim gerados são mais que personagens, são símbolos ou metáforas da essência da própria condição humana (Kiefer, 2004, p.90).

Um ponto que sugere que "Onze jantares" possui uma "ordem fechada" como a de um conto está em seu clímax, que se dirige para o epílogo. Na décima-primeira e última parte do conto, intitulada "A tarde, como sobremesa", encontramos a narrativa em primeira pessoa, transparecendo, por meio da análise mental, reflexões da personagem protagonista. A vida humana é comparada com um cigarro que vai sendo consumido aos poucos e com os malefícios que o cigarro traz ao corpo do fumante. O tema da solidão do sujeito é também enfatizado no epílogo:

> O escritor é a mais solitária das pessoas [...]
>
> E eu pensando na solidão dos escritores. E, por que não, na dos cientistas, músicos e pintores. Talvez mesmo um arquiteto, debruçado em sua prancheta, alinhando retas, ordenando

> paralelas, seja um cara sozinho naquele momento. Enfim, o homem é uma criatura solitária. Muito embora viva procurando se amparar nas mais diversas coisas. Até mesmo numa página em branco (Aquino, 2003, p.29).

Em "Matadores", Aquino reúne a sugestão de Poe, de que o clímax deve estar no epílogo, e de Tchekhov, de que o clímax deve situar-se em meio à narrativa. Assim, há dois clímaces no conto, um na cena que descreve a morte de Alfredão, no capítulo 3, e o outro na cena que descreve a morte de Múcio, no capítulo final.

O narrador de "Onze jantares" maneja uma câmera cinematográfica, tanto no que diz respeito ao foco narrativo, quanto à elaboração estrutural da narrativa, incluindo excessos e trabalhando com digressões. Este conto se constitui de fragmentos e é repleto de ambientações descontínuas, como se fosse um filme, sendo que diferentes vozes aparecem ao longo do texto. Apesar disso, tem como objetivo frisar uma única unidade, com princípio, meio e fim. Sendo assim, é dramaticamente circunscrito, pois seu núcleo dramático é de fácil percepção para os leitores e difícil de ser perdido no decorrer da leitura. As divagações e digressões não são dispensáveis, nem fazem de "Onze jantares" um conto ruim, mas são parte do todo, e isso sem comprometer sua estrutura, que por natureza é desarmônica.[17] Já que os assuntos propostos por "Onze jantares" são o desajuste contínuo do sujeito, a proporção desarmônica e os pontos de vista múltiplos, e até antagônicos, há coerência na proposta. A harmonia da narrativa está em seu descompasso, em suas quebras, rupturas e distanciamentos. Assim, a ironia está dada na própria materialidade do texto.

17. Sobre a relação entre divagação ou digressão e a imagem da morte: "A divagação ou a digressão é uma estratégia para protelar a conclusão, uma multiplicação do tempo no interior da obra, uma fuga permanente; fuga de quê? Da morte, naturalmente, diz em sua introdução ao *Tristram Shandy* o escritor italiano Carlo Levi" (Calvino, 1990, p.59).

3.2. Contos sobre o desamparo do escritor

"Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado" (1985), "Onze jantares" (1986) e "Inventário" (1987) têm quatro pontos em comum: seus protagonistas são escritores; são contos que foram escritos em datas aproximadas, entre 1985 e 1987, fase de redemocratização do Brasil; foram publicados primeiramente na obra *As fomes de setembro*, em 1991; e abordam temas e motivos relacionados à participação política da classe artística diante da situação brasileira pós-regime militar.

Os protagonistas desses contos são escritores que vivem dramas individuais, cujos tempos psicológicos são o fracasso, a angústia e o tédio relacionados a um período intenso de desprazer literário e erótico, desenrolados no contexto do drama social e emocional do abandono familiar.

Arendt enfatiza que o homem desamparado (*lonely*) é um fenômeno da era moderna: "embora conviva com outros, deve ocultar-se deles e não pode sequer confiar a si mesmo o testemunho do que está fazendo" (2010, p.93). Isso fica patente nesse conjunto de contos de Aquino, no qual os escritores são privados de seu lugar no mundo e do espaço público que lhes é devido. Mas também são destituídos de seus lares, no qual outrora se sentiam resguardados contra uma realidade exterior tomada pelo Estado militar e onde, de qualquer forma, podiam se revigorar por meio do aconchego, da produção de textos, da companhia da família e de amigos. Arendt (2010, p.268) também deixa explícito que no desamparo (*loneliness*) não é possível qualquer comunicação genuína e muito menos associação à comunidade. Talvez por isso os diálogos são curtos, diretos e sem o uso dos sinais gráficos, evidenciando a quebra da relação e o afastamento entre os interlocutores.

Se o desamparo está ao alcance da experiência de todas as pessoas (Arendt, 2010, p.94), então entendemos que as representações de Aquino sobre os heróis desses contos não estão circunscritas apenas aos membros da classe artística, mas a qual-

quer brasileiro, especialmente aquele que experimenta o *status* social de subcidadão.

A voz narrativa de "Onze jantares" (1986) está em primeira e terceira pessoas. Em primeira pessoa, o foco narrativo é do narrador-protagonista, registrando os pensamentos, percepções e sentimentos de um escritor em crise permanente de criatividade. Em terceira pessoa, a narrativa é construída a partir de fragmentos soltos e que rompem com a ilusão de continuidade, em que personagens secundárias julgam as ações do escritor utilizando-se de pontos de vistas valorativos e ideológicos que, pela data do conto e pelo contexto literário, parecem ser aqueles característicos da população brasileira do período do regime militar, como neste exemplo:

> Um grande filho da puta, isso é o que ele é. Quis me dar um tiro à toa, sem motivo. O pai era comunista, veja no que deu. E nem a mãe aguentou esse cara. No fundo, é um pervertido. O pessoal fala que teve uma crise nervosa. Mas aqui ó, ele é meio pancada. Vai ver é uma bicha enrustida e fica armando essas confusões. Eu fico atento, não dá pra vacilar. Quando voltou do hospício, andei armado uns seis meses. Nunca se sabe (depoimento do ex-síndico do edifício) (Aquino, 2003, p.26).

Este excerto elucida o uso de palavras de baixo calão e que denota o preconceito social e o afastamento daquele que fala em relação ao escritor. A ironia expressa aqui, e em outros exemplos esparramados em todo o texto, é a de oposição. Conforme o conceito elaborado por Hutcheon (2000, p.85), a função dessa ironia é insultar o outro, sendo abusiva e ameaçadora, e está anotada no conto em questão nos termos de uma violência verbal e simbólica. Diante de opiniões agressivas como esta, o escritor tenta racionalizar seu comportamento e ajustar sua vida desmantelada e solitária. Assim, o conflito dramático da narrativa se encerra nas ações do escritor interpretadas por ele mesmo e em contraste com as interpretações das personagens secundárias. A partir de tal quadro,

narrador-personagem e personagens secundárias encarnam motivos fundamentais para o estabelecimento e o desenvolvimento do conflito dramático, a saber: descontentamento (profissional e sexual) *versus* rejeição, tédio *versus* desconfiança. Se o tema deve ser definido de modo a abarcar os polos opostos que constituem o conflito dramático, pode-se dizer que o tema de "Onze jantares" é a solidão, tocando em motivos como privação, ausência e tormento. Meneses afirma que "o abandono pela família foi a causa do desequilíbrio emocional e psíquico de um escritor" (2011, p.67), como sugerido neste trecho: "Sempre foi um cara esquisito. Piorou depois que o pai morreu e a mãe se mudou. Raramente recebe amigos" (Aquino, 2003, p.25).

"Onze" faz referência ao número de capítulos em que o conto está dividido. A fragmentação da narrativa pode ser observada na proporção desarmônica entre essas onze partes, na intercalação de períodos curtos e longos, em parágrafos compostos por uma única linha (Capítulo 5) e parágrafos únicos e extensos (capítulos 3, 4 e 7), além da mistura de gêneros, como é o caso da listagem (Capítulo 6), dos depoimentos policiais (parte 8), de trechos da narrativa que fazem referência indireta a um cardápio de restaurante (como na parte 6 e em alguns subtítulos, como é o caso de "A tarde, como aperitivo", "Do cardápio", "Couvert" e "A tarde, como sobremesa"), em trechos metaficcionais (Capítulo 2) e metalinguísticos (Capítulo 4). Assim, o título "Onze" propõe que a materialidade textual da narrativa e a realidade social representada são desarmônicas, desestruturadas e violentadas. Os contos de *Famílias terrivelmente felizes* não são concebidos de modo ideal, como se fossem uma estrutura perfeita, em sentido platônico. O conto como gênero literário, elaborado pelo novo Realismo brasileiro contemporâneo, apesar de estar enquadrado em uma tradição literária e refletir pontos de vista ou certas constantes que dão uma estrutura ao gênero, é configurado de modo real, experimentado em seus conflitos e finitudes. E, se a realidade é compreendida de maneira contraditória pelo novo Realismo, tal como percebeu Schøllhammer (2009, p.10), a estrutura e a linguagem do conto também

poderão ser contraditórias, excessivas, com proporções desarmônicas e fragmentárias.

"Onze jantares", por sua vez, faz alusão direta ao ato de devorar e ingerir alimentos, atitude humana instintiva e agressiva, porém tornada refinada nas sociedades modernas, conforme mostram os estudos realizados por Norbert Elias (2011, p.119-29). O ritual social da mesa e a violência refinada que a cerca são encetados em um trecho do Capítulo 3, quando uma personagem, e não fica explícito no conto se é o próprio escritor ou outra pessoa, está no espaço de um bar e canta suas músicas diante do público.

> É gozado esse pessoal que vem aqui. Todo mundo fica fazendo pose de refinado e bebendo com elegância. Chegam até a aplaudir as músicas de meu repertório. Lá pelas tantas, quando começam a ficar de pileque, aí acaba a elegância e aparece o lado suburbano de cada um. Começam então as brigas entre casais, discussões em voz alta nas mesas sobre os mais variados temas, de política ao futebol, passando, inevitavelmente, por aquele papo sobre quem deu, quem está dando e até quem vai dar. Isso quando não aparecem aqueles bêbados com dor-de-corno e ficam pedindo para tocar música de fossa. No começo, vem um cara e pergunta se eu conheço uma do Tom Jobim, uma que ele não lembra o nome, chega até a cantarolar um trecho. Mas, no fim da noite, quando todo mundo está meio alto, pedem coisas inacreditáveis. Outro dia, um cara pediu até Benito Di Paula. Pode uma coisa dessas? É dose. Mas não me incomodo. Fico aqui na minha, defendendo uns trocados. E tocando as minhas composições, que esses caras nem ouvem (Aquino, 2003, p.20-1).

Nota-se que o rebaixamento moral das personagens é acompanhado pelo cair da noite. Toda a elegância e refinamento social dão lugar a brigas e discussões, desvelando o "lado suburbano de cada um" (Aquino, 2003, p.20). O trecho "Fico aqui na minha, defendendo uns trocados. E tocando as minhas composições, que esses caras nem ouvem" (Aquino, 2003, p.20-1) tem conotação metalinguística, a ser comentada mais adiante.

Não há ambiente fixo nessa história, e assim como em "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado", o nó e o clímax só podem ser percebidos pela posição interpretativa do leitor, pois não ficam evidentes nos contos. Essas indefinições e falta de clareza parecem jogar ironicamente com a instabilidade psíquica e moral dos escritores. O estado de solidão do escritor de "Onze jantares", por exemplo, marca os diversos espaços urbanos representados na narrativa, como o quarto de hotel, o bar, o hospício e a rua.

"Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado" (1985) constata a crise de um escritor em decadência física, emocional e profissional. O texto descreve uma personagem plana, entediada em sua própria casa, de um período que vai da madrugada até a manhã seguinte. Diante disso, o narrador distende a temporalidade narrativa, ampliando a duração por meio da inserção de recuos no tempo e de digressões, que permitem a recuperação de fatos passados que contribuíram para a atual condição do escritor. Essas técnicas auxiliam na fragmentação da narrativa, que também é entrecortada por sumários, ora invadindo os pensamentos conturbados e neuróticos da personagem principal, ora descrevendo o exterior contraditório e deprimente que a cerca. Assim como "o escritor corta as unhas dos pés de madrugada. E espia o gato" (Aquino, 2003, p.45), o narrador corta o tempo da história e espia a situação de alta tensão vivida pelo escritor.

O escritor está acomodado como um gato, porém entediado, em seu estilo de vida pequeno-burguesa. Inspirado pela desilusão dos dias e pelo suicídio de escritores célebres como Hemingway, Maiakóvski e Nava, tenta escolher a arma de sua morte, sabendo que "saltaria da página literária para a policial. E, isso ele teme. Sempre na página errada" (Aquino, 2003, p.46). Assim, o protagonista vai sendo liquidado aos poucos, violentado sutilmente, corroído pelas adversidades exteriores e dilacerado por suas expectativas íntimas, apesar de sua desestruturação como pessoa e ser social ter começado com sua separação da família e da mulher, como notado por Meneses (2011, p.67). Diante de uma realidade

contraditória e violenta, as válvulas de escape pensadas ou acionadas pelas personagens passam pelo esfacelamento das relações familiares e sociais, pelo rompimento com a atividade artística e pelo viés sugestivo do suicídio. Ao comentar o conto "Inventário", Meneses sugere que o suicídio "aflora como possibilidade de libertação pela clausura de todos os laços terrenos que, apesar de desfeitos, continuam a aprisionar a alma do escritor e não a deixam libertar-se das amarras da opinião dos outros, da sociedade e da família" (2003, p.68). Em "Onze jantares" o narrador expressa: "Eu nunca contei a ela [...] que às vezes penso seriamente em dar um tiro na cabeça" (Aquino, 2003, p.25).

Enquanto em "Onze jantares" o julgamento das ações do escritor é realizado em primeiro plano pelas personagens secundárias, em "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado" quem faz isso é o próprio narrador, violentando a imagem do artista ao descrever seu "quadro cínico" (Aquino, 2003, p.46) de fracasso, utilizando uma linguagem irônica e provocativa, já perceptível no título do conto por meio da expressão "provocações à parte".

Em "Inventário" (1987), um possível nó ocorreria logo no início do texto, nas primeiras palavras do narrador: "Um belo corte na garganta resolveria tudo. Ou nada: eu detesto ver sangue pela manhã" (Aquino, 2003, p.57). O texto focaliza, em primeira pessoa, de modo fragmentário e em pequenas cenas sucessivas, como num *flash*, as possíveis reações que indivíduos e/ou instituições teriam ao receberem a notícia da morte planejada pela protagonista. Quando as respostas não são tão previsíveis, há o uso de interrogações, encontradas, por exemplo, em seis frases na sequência.

A narrativa é emoldurada pela repetição da expressão "um belo corte na garganta", que aparece na primeira e na última frase do conto. O conflito dramático é marcado pela preocupação que o escritor tem em relação à preservação de seu nome e de sua imagem:

> Pode até ser que desse meu nome para alguma rua na periferia distante – a cidade tem crescido. Isso se o prefeito não fosse algum

> velho inimigo da família. Amigos de infância, alguns nem se lembrariam de mim. Outros nunca entenderiam o gesto atribuindo-o à piração da cidade grande (Aquino, 2003, p.59-60).

O envelhecimento é um destino certo das protagonistas, motivo que aparece nos três contos. Sobre o escritor de "Onze jantares" e Andrea, a mulher vulgar, narra-se que "envelheceram, engordaram e tornaram-se flácidos. Como todo mundo" (Aquino, 2003, p.28). Meneses (2011, p.40) afirma que o conto "Inventário" trata sobre "o paradigma do abandono dos idosos que se refugiam nas memórias como remédio ou remedeio para a solidão". Em "Onze jantares" (1986), assim como em "Impotências" (1983), o desamparo do escritor idoso está associado ao descuido da família e ao acobertamento disso pelo Estado e pela sociedade de consumo, que o sepulta vivo em um hospício: "O escritor dividia o quarto com um negro que tocava saxofone. E com um velho, aparentemente são, que dizia ter sido colocado ali pela família justamente por ser velho" (Aquino, 2003, p.27-8). A ironia fatalista joga com o lúdico da loucura, das doenças e da morte física, como nestas duas passagens de "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado", reforçando o ciclo interminável de uma violência que é sempre aguardada: "Vai bem de saúde: teve uma gripe no carnaval, mas, no momento, tudo em perfeitas condições. Pode ser que um eletroencefalograma noticie alguma coisa. Mas, pela aparência, está em forma" e "De ressaca, ele espia o gato na manhã. Espera, solene, pelo carteiro. E por um câncer" (Aquino, 2003, p.46, 48).

A morte emocional e existencial já está em processo, lenta e dolorida, na vida exterior e interior dos escritores, conforme expresso neste excerto de "Onze jantares": "Remexendo suas coisas, o escritor encontrou as anotações que ele fazia. E nunca mais esqueceu uma que dizia: 'A gente acaba se acostumando a morrer todo dia. Mas dói'" (Aquino, 2003, p.28). O desfecho apresenta um espelhamento sinonímico, em que a fugacidade de um cigarro aceso e a inutilidade da existência humana são dramaticamente comparadas:

> Antes de ir para casa, permaneci algum tempo sentado numa praça perto do edifício, vendo os vagabundos e os velhos que circulavam por ali àquela hora. Depois de um longo tempo sem fumar, acendi um cigarro e traguei lentamente, o que me deu até uma certa vertigem. Um velho que estava sentado próximo perguntou se eu não sabia que fumar faz mal. Olhei para o seu rosto enrugado, seus olhos pequenos, brilhantes, e para o chapéu em suas mãos. Tive vontade de dizer a ele que viver também faz mal. Mas fiquei com receio de estragar as possíveis ilusões que ele ainda tinha. E fui embora (Aquino, 2003, p.30).

Há um paralelismo especular entre a crise literária e a crise erótica dos escritores. O vínculo entre o laço criativo e o laço libidinal é rompido. Deste modo, o prazer sexual decai paralelamente com o prazer da escrita, e vice-versa, perceptível no trecho que segue de "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado": "o escritor pensa em abandonar a literatura. Ou que a literatura o abandonou. E pensa em largá-la, como pensou, certa vez, em largar a mulher. E acabou largando mesmo" (Aquino, 2003, p.45). No conto "Onze jantares", a mulher vulgar usava uma letra "A" pendurada no pescoço, referência ao seu nome, Andrea. Simbolicamente, isso indica que tanto a mulher quanto a literatura sufocam o escritor. É interessante invocar aqui o exemplo extraído do conto "Matadores", pontuando o trecho em que Alfredão fica impossibilitado de pronunciar palavras, por causa de sua garganta ter sido rasgada. Nessas condições, não consegue se expressar verbalmente, não denunciando os culpados pela atrocidade nem clamando por vingança. Em uma interpretação metalinguística, o silenciamento dessa personagem denota pausa e insuficiência lexical, incapacidade de referir-se com exatidão a uma realidade incisiva. Um suicídio teria impedido uma hipotética família no conto "A casa" (1992). "A última moradora desta casa se matou aqui dentro", disse a vendedora da imobiliária para o narrador, numa referência a "uma moça meio doida" (Aquino, 2003, p.77, 79), alguém que teria cortado os pulsos depois de ter escrito uma carta para a família e outra

para os amigos, citando César Pavese, escritor e poeta italiano que se suicidou aos 42 anos, na cidade de Turim. O narrador e a suicida haviam se encontrado naquela mesma casa, em ocasiões que a narrativa deixa em suspense. Os contos de Aquino correlacionam literatura, *eros* e morte, afetando a *performance* dos heróis.

De acordo com Sennett (1988, p.22), a sociedade ocidental nega até mesmo ao *eros* uma dimensão pública, provocando, como consequência imediata, a inflação do *eros* na dimensão privada. Mas isso afeta a psique dos indivíduos e a dinâmica da vida social, pois, como salienta Dussel (1977, p.86), o mundo erotizado[18] como totalidade tende, pela pulsão da totalização, a ignorar o outro. Talvez por isso Aquino represente o esfacelamento da intimidade sexual dos escritores, e isso por meio de duas vias: a familiar/parental e a conjugal. Deste modo, concordamos com Meneses (2011, p.69) que "a separação, a traição, o adultério propiciam profundas e graves lesões na estrutura familiar nuclear das personagens dos contos de Aquino".[19]

A ausência da mãe no seio das famílias dos escritores parece ser um ponto crítico que impulsiona seus envolvimentos amorosos com muitas mulheres, apesar do permanente descontentamento. O escritor de "Onze jantares" viu sua mãe e irmã irem para Curitiba, após o falecimento de seu pai. O escritor de "Inventário" era órfão de mãe. Em "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado" há referência ao pai do escritor, mas nada sobre sua mãe. Nessas duas últimas narrativas, a figura paterna vive longe do artista. O protagonista de "Inventário" era filho único e morava distante de seu pai que residia no interior com um cachorro chamado Rex. Também "ele nunca se refez da separação com a

---

18. Dussel (1977, p.87) estabeleceu que o "mundo erótico" é constituído de objetos sexualizados.
19. Meneses (2011, p.70) ainda sugere que a separação e/ou divórcio são responsáveis pela desestruturação familiar, vivenciada por narradores autodiegéticos e por personagens em pelo menos dezoito dos trinta e dois contos das duas coletâneas de Aquino: *O amor e outros objetos pontiagudos* e *Famílias terrivelmente felizes*.

Luciana" (Aquino, 2003, p.57). Ambos mantinham um histórico de relação repleto de agressões físicas e verbais: "Luciana possivelmente passaria a limpo os anos em que estivemos casados [...] Lembraria também as brigas: um soco que eu lhe dei, um vaso que me arremessou, mordidas, arranhões, ranger de dentes, rancores e outras coisas menores" (Aquino, 2003, p.60).

No primeiro capítulo de "Onze jantares", a falta de interação relacional entre os cônjuges é demarcada pela ausência de diálogos, pelos olhares que não se cruzam e corpos que não se tocam, ainda que o ambiente fosse propício para a realização do ato sexual. O escritor sempre olhava para as nuvens e pensava em outra mulher, a enfermeira de olhos azuis:

> Ela olhava para o teto do quarto. E ele, deitado de lado, olhava para a janela. O lustre, as manchas provocadas pela umidade e os desenhos do papel de parede, era o que ela via com seus olhos castanhos. Ele procurava uma nuvem no pedaço de céu visível, mas a tarde estava enfumaçada, branca (Aquino, 2003, p.17).

O protagonista de "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado" reconhece que o definhamento dos sentidos morais e da vida erótica atingiu sua criatividade literária – "o escritor é um homem sem palavras" (Aquino, 2003, p.45). Após ser abandonado pela ex-mulher e experimentar diversas relações ocasionais, ele admite que experimenta a dissociação entre amor e *eros*, instrumentalizada pela violência moderna:

> "O amor é uma neurose", disse um médico seu amigo. "O amor é apenas uma forma de preconceito", escreveu numa carta outro amigo, citando um autor ora em moda. O escritor uma vez ficou apaixonado durante vinte minutos por uma menina do shopping (Aquino, 2003, p.47).

Sua decepção com as letras é marcada por frases que se repetem, com variações como: "ao invés de poema, o escritor corta

as unhas de madrugada" e "ao invés de poema, altas horas, ele toma vodca" (Aquino, 2003, p.45). O narrador ironiza seu estado ao declarar que o artista é como "um homem sem palavras" e que "Mora num deserto de silêncios. E nem isso consegue denunciar. Deserto cheio de palavras, miragens de oásis" (Aquino, 2003, p.45-6). Assim, os contos propõem que a pessoa do escritor, em vez de ser aquela que deveria articular as palavras, é, inversamente, articulada por elas, assim como um personagem que está nas páginas literárias. Ironicamente, não seria mais o escritor quem escreve os romances, mas o romance dramático de sua realidade individual e social que o captura. Ele não mais cria seus heróis, mas, agora, a sociedade faz dele uma personagem sujeita às inseguranças do tempo presente e do espaço urbano, de um país que não reconhece devidamente a vida e a produção de seus artistas, agravando o sentimento de perda e de vazio interior nesses cidadãos.

> O escritor bebe, para disfarçar que está liquidado. Pela manhã, olha os fios de alta-tensão. E o moço da telefônica pergunta onde fica a rua Mário de Andrade.
>
> O escritor, quando jovem, foi o orgulho da família. Hoje não consegue nem rabiscar um bilhete para a mulher que, às quartas, cuida da faxina em sua casa (Aquino, 2003, p.48).

As personagens de Aquino, que vivem momentos positivos ou negativos de exaltação e alteração de humor, costumam beber desenfreadamente. Assim acontece com Cícero, de "*Recuerdos* da Babilônia", e com os pistoleiros, Alfredão e o aprendiz, em "Matadores". O trecho anterior descreve que o escritor bebe para dissimular uma vida de alta tensão. Está desnorteado, não consegue mais escrever, não reconhece o legado deixado pelo escritor brasileiro Mário de Andrade. O narrador-protagonista de "Inventário" era tradutor das obras de Dylan Thomas e leitor de Pablo Neruda. No entanto, a partir de sua interpretação introspectiva com base em Camus e em Nietzsche, apenas encontrou fundamento para a

tese de que o suicídio seria a melhor solução diante de uma realidade insuportável.

Os protagonistas do conjunto de contos que analisamos aqui estão desamparados a ponto de se tornarem indivíduos ensimesmados, desenvolvendo um ego fortemente narcisista: "em seu juízo, o escritor era um indivíduo frio e neurótico, preocupado unicamente consigo mesmo e com seu romance" (Aquino, 2003, p.28) – trecho de "Onze jantares". As obras artísticas dessas personagens seriam imediatamente esquecidas, deixando de ser parte do mundo. O artífice moderno não se sente parte deste mundo. Apenas produz para sua própria sobrevivência e satisfação pessoal, e não como proposta de ação política, pois o domínio público está exaurido. As obras do artista vêm e vão sem deixar vestígios. Talvez por isso tudo o escritor dessa narrativa se debruçava sobre um livro inacabado que teria por título *Gema, clara, gema*, metáfora irônica, construída pelo narrador para indicar que a personagem entretecia um enredo de vida inacabado e sem razão de ser.

No Capítulo 4 encontra-se um relato escrito em terceira pessoa, de um único parágrafo, dado por um conhecido do escritor, comentando sobre sua pessoa e sua atividade artística:

> Quando quer, ele é um cara bacana. Chega até a ser gentil. O que atrapalha são as manias. E essa história de ser metido a escritor. Mas a maioria das coisas que escreve eu não entendo. Faz uns seis meses que fala do romance que está fazendo. Vai se chamar *Gema, clara, gema*. Eu ainda não li nada; ele não mostra antes de acabar, outra mania. Seria bom, eu poderia até dar uns palpites, quem sabe. Mas, com um título desses, o que se pode esperar? Pornografia, no mínimo. Já falei para ele escrever uma história romântica, de amor mesmo. Pode até ser meio apimentada. E com uns crimes, um suspense, sei lá. Faria sucesso na certa. Mas ele me responde que isso não é literatura. E os livros do Sheldon, do Simmel, do Harold Robbins e outros que eu gosto, ele vem dizer que são subliterários? Então que fique aí,

> escrevendo essas maluquices e vivendo de preparar currículos, teses e trabalhos para os outros. Não entendo esse cara (Aquino, 2003, p.23).

No Capítulo 8 desse conto, intitulado "Colagem, meu bem, colagem", encontram-se quatro depoimentos de personagens secundárias ressaltando a esquisitice do escritor e sua possível política de esquerda. São comentários que assinalam o artista como um ser incompreendido e fracassado na sociedade em que vive. Desse modo, ele tem seu trabalho esvaziado no contato com as letras, mas, também, no contato direto com o público. A incompreensão do público para com o escritor, encontrada nas narrativas de Aquino, é bem diferente daquela vivenciada pelo artista romântico. Enquanto o escritor europeu do século XVIII lidava com uma teoria da "realidade superior" da arte e gabava-se de sua genialidade (Williams, 1969, p.53-69), de difícil acesso às pessoas simples, o escritor brasileiro, segundo as narrativas de Aquino, depara com uma teoria da "realidade inferior" da arte e fica preso à sua condição de incapacidade e desatualização diante dos desafios políticos do país. São artistas que não têm muito a oferecer para um país carente de transformações políticas e sociais como o Brasil da década de 1980. Talvez por isso uma das histórias secretas desse conjunto de contos seja a não possibilidade de ocorrer uma revolução política e social no Brasil, e por dois motivos: primeiro, em razão da permanente atuação da violência na realidade brasileira, violência que muda de aparência, que foi cooptada pela indústria literária e cultural, mas que estrutura a sociedade autoritária brasileira desde sua fundação; segundo, os escritores brasileiros simbolizam, em *Famílias terrivelmente felizes*, o grupo que representa a instalação da violência no eu narcísico, de modo mais intenso. Isso é perceptível pela situação de desamparo quase total em que tais artistas se encontram. É por causa desses pressupostos que o tema da revolução, em toda a obra de Aquino, apenas e justamente aparece nos três contos sobre o desamparo do escritor.

O protagonista do conto "Onze jantares" afirma que seu pai foi cassado pelo AI-5 (Ato Institucional 5),[20] tendo que se exilar no exterior, até morrer na cidade de Paris (Aquino, 2003, p.25). A história brasileira conta que as classes atreladas ao regime militar torturaram, censuraram e mataram pessoas que lutavam por uma sociedade mais justa. Enquanto isso, ocorreram dois eventos que influenciariam todo o mundo: a Primavera da Tchecoslováquia e o Maio de 68 na França. Apesar de o Brasil não ter tido ligação com esses acontecimentos, os movimentos sociais daqui foram influenciados por eles, especialmente a classe operária e a juventude. Assim, em resposta à oposição ao regime militar, feita pelo movimento Estudantil e pela chamada Frente Ampla que reunia vários políticos, dentre eles o ex-presidente João Goulart, foi instaurado o AI-5. O Ato possibilitou o fechamento do Congresso Nacional e decretou prisões, cassações e a instituição da censura dos meios de comunicação. Notícias sobre presos políticos, greves e crises passaram a ter veiculação proibida. Foi o ponto decisivo para a centralização militar do poder e o estabelecimento da censura efetiva. As repressões realizadas pelo regime teriam sido uma das causas para a desagregação familiar do escritor em "Onze jantares". Seu pai foge para Paris, exatamente onde havia tido forte mobilização popular contra o governo.

Chaui (2000, p.62-3) recorda que, desde a Revolução Francesa, as bandeiras revolucionárias tendem a ser tricolores e são insígnias das lutas políticas por liberdade, igualdade e fraternidade. No entanto, a bandeira brasileira é quadricolor e não exprime o político, não narra a história do país: é um símbolo da natureza. O Brasil é interpretado simbolicamente como um jardim, um paraíso, terra boa para se viver, fruto da providência divina. Subjazem nesses termos o fenômeno do verdeamarelismo e a lógica do mito fundador, que, dentre outras coisas, legitima o poder do Estado, as

20. Redigido pelo Ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva, o AI-5 entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do então presidente Artur da Costa e Silva.

ideologias políticas e sociais, as estruturas de poder – enfim, uma sociedade autoritária, país de poucos dominadores e muitos dominados. Ao zombar dos símbolos brasileiros e enaltecer a nação francesa, as personagens de Aquino aparentemente violentam o ideário de um Brasil-paradisíaco,[21] tomado pela providência e, por isso, pacífico e ordeiro. Talvez por conta disso é que o escritor de "Inventário" celebra os intelectuais e a cultura europeia. É como se elogiasse, ironicamente, os princípios revolucionários dos europeus, em detrimento do Brasil, país banhado pela violência desde o início de sua história. Isso pode ser comprovado no texto a partir de dois trechos realçados pela ironia, em sua função de deboche: "Heitor, hoje gerente do banco, recordaria da simulação de um ataque epiléptico, com meio sonrisal na boca, na Palestra da Semana da Pátria?" e "Marcos, que virou vereador, pensaria em nossas noitadas na zona e que quase fomos expulsos do Tiro de Guerra por causa disso?" (Aquino, 2003, p.60). Essas alusões ao Brasil fazem contraste com as figuras de linguagem que remetem à França. Se por um lado os símbolos franceses são lembrados positivamente por seu espírito revolucionário, por outro as representações brasileiras são depreciadas pelas personagens presentes nas cenas.

Em "Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado", o tema da revolução é tratado como sinônimo de fracasso e menopausa, associação possível pelo uso do paralelismo.

> A vizinha conversando com o carteiro com cara de preocupada: vem chegando a menopausa. O escritor está se sentindo realmente

---

21. Chaui (2000, p.58) argumenta que no período da invasão e da colonização da América e do Brasil foi constituído o mito simbólico do "Oriente", que diz respeito à origem perdida e o retorno a ela, e elaborada uma história teológica providencial e também a perspectiva jurídico-teocêntrica da figura do governante pela graça do rei. Todos esses elementos fazem parte do mito fundador. Assim, são repetidos, historicamente, com outras roupagens, ou seja, fazem parte do imaginário político e cultural brasileiro que se mantém vivo e presente até os nossos dias.

> um fracasso. Conversa com um velho comunista, com quem fez amizade recentemente. Um que até a polícia cumprimenta hoje em dia. Estão num bar. O velho espia a bunda de uma adolescente e diz que a revolução não tardará. Aí, o garçom demora com o chope e ambos se impacientam (Aquino, 2003, p.47).

O jogo especular presente neste trecho propõe, por meio de uma ironia cortante, que há o afrouxamento paralelo da vida sexual da mulher (menopausa), da vida profissional do escritor (fracasso) e da chegada da revolução. Ou seja, a história secreta aqui parece revelar que a possibilidade de revolução brasileira conheceu o desprazer e o fracasso. A transição de Estado militar para Estado democrático não traria as marcas da revolução, mas da reestruturação da violência sob outros aspectos e sob outras representações estéticas.

Marçal Aquino não é um escritor que representa um comprometimento com uma nova ordem, mas um ressentimento contra a ordem existente. Ele recorre aos fatos públicos para justificar as motivações perversivas de suas personagens e narradores. Enquanto Sennett (1988, p.338-9) sugere que o ressentimento está ligado ao carisma secular, aqui ampliamos a discussão encetada por ele ao afirmar que tal condição também afetou o artista e é um dos traços da estética moderna. Deste modo, não apenas encontramos uma política do ressentimento na sociedade brasileira, mas também uma literatura do ressentimento. Se há ressentimento por parte do novo sistema de pessoas em reação à velha ordem, então também existe uma estética que expresse tal sentimento. No campo literário brasileiro, o novo Realismo é a posição estética que mais favorece essa expressão.

O artista do ressentimento brasileiro questiona a ordem existente, convida seus leitores para um rompimento dramático com as veias da realidade, mas não consegue propor a revolução. Pelo contrário, esse sentimento é equacionado pelo capitalismo e torna-se apenas um mal-estar diante de uma realidade fechada, predefinida e que não pode ser mudada. A ordem política e social continuará a

dormir tranquilamente, enquanto os leitores terão de conviver com o mal-estar. A ironia é o recurso usado nos contos de *Famílias terrivelmente felizes* para instigar ou reforçar o mal-estar dos leitores, mas sem transgredir a ordem, o *status quo*. Assim, a obra de Aquino é uma coleção de contos de ressentimento, e seu reconhecimento no campo literário brasileiro ocorre em virtude do recurso estratégico da ironia.

3.3. Contos sobre os artefatos urbanos

Chamaremos "Noturno nº um" (1981), "Miss Danúbio" (1989), "No bar do Alziro" (1991), "Santa Lúcia" (1992), "Boi" (2000) e "A face esquerda" (2002) de contos sobre os artefatos urbanos, dando ênfase, por meio deles, sobre como Marçal Aquino trata o problema do Realismo e das representações de certos aspectos contraditórios da sociedade brasileira. A representação frequente da periferia urbana, como espaço principal de cada uma das narrativas, pode ser entendida a partir do que Sennett (1988, p.359) propôs ao afirmar que a experiência humana íntima e local resulta na celebração do gueto.

A palavra "artefato" é aplicada a esse conjunto de contos para realçar as peculiaridades da escrita literária de Marçal Aquino e, indiretamente, também do novo Realismo da ficção contemporânea brasileira. A definição do termo tem duplo alcance. Primeiro, está relacionada a seu sentido literal, que pode ser colocado da seguinte maneira:

> objeto produzido, no todo ou em parte, pela arte ou por qualquer atividade humana, na medida em que se distingue do objeto *natural*, produzido pelo acaso [...] para ser reconhecido como tal, o artefato deve manifestar a intenção, preexistente à sua construção, de utilizá-lo com finalidade determinada, ou seja, deve constituir a realização de um *projeto* (Abbagnano, 2007, p.93-4).

O artefato é um "objeto produzido" materialmente, exigindo o desempenho organizado da mente e do corpo humano, e é resultado da *poiésis*,[22]ou seja, do artifício humano como *homo faber*.[23] Arendt (2010, p.286) argumenta que a era moderna, que começou no século XVII e terminou no limiar do século XX, definiu o homem basicamente como *homo faber*, ou seja, um fazedor de instrumentos e um produtor de coisas. Ainda expressou que

> [...] a verdadeira obra de fabricação [*work of fabrication*] é executada sob a orientação de um modelo segundo o qual se constrói o objeto. Esse modelo pode ser uma imagem vista pelos olhos da mente ou um esboço, no qual a imagem já passou por um ensaio de materialização por meio da obra (Arendt, 2010, p.174).

A partir dos estudos de Ricoeur (1988a; 1998b; 1995), temos condições de afirmar que não somente determinada obra literária, mas também o mundo ficcional representado em *Famílias terrivelmente felizes*, construções que manifestam mais do que apenas a "intenção" da parte daquele que produz o objeto, não desaparecem depois de terminados.[24] O mundo do texto presta-se a uma infinita continuação de sua fabricação, via procedimento hermenêutico. Assim, comunicar a violência, no entanto, não é um modo de divulgar a violência, mas, sim, de ressimbolizá-la aos intérpretes. Schøllhammer (2000, p.250-2) deixa evidente que o problema na representação contemporânea não está na escolha do objeto fascinante da violência, mas na falta de capacidade para expressá-lo de

---

22. *Poiésis* é uma palavra grega que pode ser traduzida literalmente como "produção, fabricação, trabalho".
23. Arendt (2010, p.286) argumenta que a era moderna, que começou no século XVII e terminou no limiar do século XX, definiu o homem basicamente como *homo faber*, ou seja, um fazedor de instrumentos e um produtor de coisas. A ação, então, passou a ser interpretada em termos de fabricação, contribuindo para a degradação da política.
24. Sennett (1988, p.381) argumenta que o trabalho estético é intrínseco aos próprios processos sociais.

modo suficientemente "real", quer dizer, simbolicamente redentor. É em face desse impasse que o novo Realismo articula a violência, ou é articulado por ela.

Utilizamos também "artefato" em seu sentido figurado, a fim de enfatizar a dialética entre arte e fato, proposta pelas narrativas de Aquino. Arte-fato pode ser compreendido como uma atividade (*techné*) estética ou artística, ou seja, mimese que lida com a natureza, cooptada pelos modos de produção capitalista e pela indústria cultural, e que faz referência a formas (*morphé*) urbanas e marginais, estas esquematizadas[25] como trajes[26] que revestem uma realidade que não pode ser captada em sua integralidade ou essência, ou que nem essência tem. A arte realista não é apenas uma tentativa de mimetização do real a partir da ótica do autor/criador, como teria sugerido Gomes (2012, p.71-89);[27] ela também pode ser entendida como encobrimento lúdico do real, ao lhe propor nova forma, fazendo emergir o caráter de representação, não como captação fotográfica do mundo (Realismo do século XIX), mas como rejeição da espontaneidade lógica do real que jorra sob os olhos do criador literário, ao buscar sentir como a exterioridade do real o traumatiza, violentando-o. Neste ponto, confirmamos a afirmação de Schøllhammer de que o novo Realismo literário brasileiro se aproxima de uma "afetividade oral e tátil da percepção sensível" (2012, p.134)

---

25. Usamos "esquema" conforme a ideia sugerida por Iser (1996, p.348), ou seja, como prefiguração (preconcepção) mental por parte do artista, em sua operação perceptiva junto à natureza.
26. Segundo o *Dicionário Houaiss de sinônimos e antônimos da língua portuguesa*, a palavra "fato" não é apenas sinônima de "acontecimento: acontecido, episódio, evento, lance, ocorrência, sucedido" ou de "realidade: verdade", mas também de "roupa: indumentária, traje, vestimenta" (Houaiss, 2003, p.319).
27. Gomes, ao comentar, entre outras obras citadas, o romance *O invasor* (2011), afirmou que "atrela-se ao real, não porque tenta se colar ao mundo extratextual e seus mecanismos de representação bruta da realidade, sem mediação, mas porque se distancia desse uso oficial da linguagem, desloca-se, afirma-se enquanto ficção, que põe em dúvida os limites entre a própria ficção e a realidade. Distancia-se da realidade para, paradoxalmente, a ela se remeter e para dela se aproximar" (2012, p.86).

por parte do artesão/artista. Assim, o urbano é representado como aglomeração humana que expulsa os menos aptos, como palco de guerra para seus habitantes, não conformados à lei da cidade, mas a seus interesses narcísicos. Os territórios urbanos são inscritos como concretos, fechados e centrados em si mesmos, sem saída para o eu dilacerante das personagens em jogo. A preocupação dos narradores não é tecer enredos que expressem "exatamente" como é o real, mas como a suposta realidade afeta as personagens dos contos e também os afetam. O real marginal dos contos sobre os artefatos urbanos, então, é recoberto por sentimentos de violência e pelo adoecimento psíquico por parte de narradores e personagens. Tendo isso como pressuposto básico para os contos sobre os artefatos urbanos, vamos, agora, para a análise crítica.

No conto "Noturno nº um" (1981), a violência é intrínseca ao cotidiano das personagens e à cidade em que vivem. A história é curta, narrada em terceira pessoa, construída com começo, meio e fim, organizados linearmente. Um homem sai de sua casa, ambiente doméstico que abriga uma mulher indesejada, durante uma madrugada fria de inverno, em busca de um bar, a fim de, ironicamente, comprar apenas "um palito ou um isqueiro que produzisse o fogo necessário ao último cigarro da madrugada" (Aquino, 2003, p.63). É esse objetivo, aparentemente pequeno – sua vontade de fumar –, que o leva a transitar pelos becos e guetos, labirintos de uma cidade quase abandonada, repleta de ruas desertas. O espaço público urbano é desorganizado e esvaziado, exceto pela presença de policiais, representantes do aparelho repressor do Estado, e de carros largados no meio-fio, paralelos a um vagabundo que dorme sob uma marquise.

A constituição interior da protagonista é de descontentamento e revolta, e também de frieza, como o inverno e a madrugada que se desdobram no espaço urbano e que gelam seu rosto e seus pés. A territorialidade urbana representada no conto, como a animalização capitalista dos indivíduos, a solidão das personagens, a escuridão da noite, o inverno rigoroso, a repressão policial à espreita, ajudam a sufocar as emoções do protagonista em relação ao am-

biente doméstico, intensificando o desejo pela morte de sua mulher.[28] Por não poder resolver os problemas sociais visíveis na vida pública, a personagem resolve acabar pelo menos com aqueles relacionados a sua vida privada. As personagens principais dos contos sobre os artefatos urbanos são movidas por um ressentimento contra a ordem social e política existente, e seria o "caráter antiurbano do ressentimento" (Sennett, 1988, p.340) que refugiaria tais atores sociais no ambiente privado e íntimo.[29] Dussel reitera que

> O oprimido, reprimido, autoproduz em si um envenenamento anímico como resposta à violência que sofre. Nasce assim o ressentimento como introjeção autorrepressiva da potência que, não podendo voltar-se contra o dominador, ao incubar-se envenena o dominado. O ressentimento do envenenado não pode ser vivido nem como vício, que é, nem como pura passividade resignada. Sublima-se como virtude de paciência, obediência, disciplina, fidelidade (Dussel, 1977, p.61).

No caso da protagonista de "Noturno nº um", a sublimação motivada pelo ressentimento em relação à violência pública não o converte às boas virtudes, mas ao desejo intenso de matar sua mu-

---

28. Territorialidade não se limita a um espaço físico, mas abrange, sobretudo, um espaço de "código-território" do "submundo", tal como sugeriu Néstor Perlongher (1987). Em sua pesquisa sobre a prostituição de homens na área central da capital paulista na década de 1980, o antropólogo argentino tratou da importância dos "guetos", ou "bocas" paulistanas, para as sociabilidades homoeróticas masculinas. Elaborou, a partir disso, a ideia de "territorialidade", pensada em termos de um "código-território", que possui suas próprias lógicas, articulando corpos e desejos, estipulando a fixação a um gênero, propondo posturas, gestos, aparências, discursividades e corporalidades. Assim, para ele, "territorialidades" se refere às mobilizações e deslocamentos espaciais e categoriais, bem com à materialidade de corpos e partes de corpos valorizados, incluindo os próprios lugares que esses corpos percorrem e dos quais auferem parte de sua legibilidade.
29. Sennett (1988, p.340-4) teoriza que o moderno ressentimento é um dos responsáveis por separar a ação e o impulso pessoal da vida pública e relegá-los à vida íntima.

lher: "comprou fósforos e saiu de volta à rua úmida. Poderia agora até incendiar a cidade. Ao invés disso, acendeu um cigarro e tragou lentamente. Depois voltou para casa disposto a matar a mulher" (Aquino, 2003, p.63-4). O texto contém palavras como "fósforos", "isqueiro", "fogo", "cigarro", "fumaça", "acender", "incendiar", "matar", lembrando que o cigarro nas narrativas de *Famílias terrivelmente felizes* remete à imagem de personagens que são consumidas. Contudo é apenas no clímax e no desfecho do conto que o leitor é informado que os objetos procurados pelo homem seriam usados não somente para acender seu cigarro. Apesar da previsibilidade das narrativas de Aquino, ele usa o recurso de, no final dos contos, agudizar a violência por meio do jogo da ironia, ou seja, as personagens urbanas pioram seu estado psíquico a ponto de violentar a si próprias ou a tudo e a todos os que estão ao seu redor. Isso é irônico, pois, no início do conto, o leitor é conduzido a pensar que o homem está motivado pelo desejo de fumar. No entanto, há sempre um desejo velado por trás de outro desejo, o que perturba os heróis de Aquino. São heróis que lidam com desejos reprimidos de dar sequência à violência que já experimentam. O desfecho da narrativa, entretanto, aponta a intenção da personagem, mas se silencia quanto ao ato criminoso. O leitor não fica sabendo se a mulher foi morta.

Em "No bar do Alziro" (1991), há predomínio de terceira pessoa, no modo como um filho organiza a história de seu falecido pai, auxiliado pelas recordações de terceiros. As digressões e a série sucessiva de referências a acontecimentos passados na vida da protagonista são organizadas em blocos, cada parte em um parágrafo. Os catorze parágrafos são curtos e movimentados, enfatizando, no início de cada um deles, um adjetivo da personagem principal, como "um cara sensível", "um sujeito decente, poxa vida", "indivíduo misterioso", "homem de poucas palavras", "um solitário", "pessoa estranha, sem dúvida", "cara valente", "sujeito mais leal é difícil", "amigo fiel em qualquer situação", "criatura solidária", "um grande canalha" e "um aproveitador" (Aquino, 2003, p.139-43). Depois de cada adjetivo, o narrador comenta, na maior parte dos trechos, como

seu pai teria ajudado amigos em situações dramáticas, em casos de traição, endividamentos, fofocas e brigas, sempre relacionados a problemas familiares, conjugais ou entre amigos.

Os focos narrativos e a estrutura lembram muito aqueles utilizados em "Impotências" (1983), no qual o sobrinho narra a história triste que envolve o falecimento do tio. Ambos os contos são réquiens, em que os narradores, por meio de memórias, recordam detalhes perdidos ou vividos na vida de suas protagonistas, pessoas sem qualquer coisa de especial e caracterizadas por experiências de solidão, como denota o desfecho de "No bar do Alziro": "Ainda hoje sou capaz de vê-lo aqui mesmo nesta mesa do bar do Alziro. Quieto, bebendo suas cervejas. Um homem sem nada de especial. A barba sempre por fazer e com um de seus paletós – o cinza e o azul. Meu pai" (Aquino, 2003, p.143).

Um dos motivos de tais narrativas é o desamparo dos idosos, cuja temática é central nos contos que tratam sobre os escritores. Nesses últimos, o desamparo acomete artistas e intelectuais; nos contos sobre os artefatos urbanos, os alvos são pobres, indivíduos iletrados, despossuídos e marginalizados sociais, carentes dos recursos materiais mínimos para sua sobrevivência e de reconhecimento quanto à sua condição de cidadão e até mesmo de "gente". São personagens relegadas às margens do sistema econômico e do reconhecimento social daquilo que se considera um cidadão "digno". O paralelo entre essas duas narrativas continua se considerarmos os espaços que as protagonistas buscam como refúgio social: o hospício e o bar. Os contos em questão apontam que a violência social não apenas marginaliza o brasileiro durante sua velhice, roubando-lhes o espaço social público, mas também cria seus redutos sociais, espaços onde suas intimidades fraturadas se instalam, como o bar. Nos dois casos a força motriz que motivou o isolamento das personagens foi a desagregação familiar, lembrando que o ponto de vista encetado nos contos é de seus parentes, sobrinho e filho.

Se na história "No bar do Alziro" há uma memória que nutre a narração que o filho faz da vida violenta que seu pai vivenciou, o

mesmo tipo de memória motiva o recontar da história da agressão física sofrida pela personagem feminina em "Ao lado do fogo":

> "Sabe" – ela falou, pausadamente, enquanto apoiava a cabeça em uma das mãos –, "estou me lembrando do meu pai agora. Eu já contei pra você que ele batia em minha mãe todos os dias?". Havia pequenas gotas de suor em sua testa, junto ao cabelo, que brilhavam na penumbra. Respondi que era a primeira vez que me falava de seu pai. "Pois é, estou me lembrando que ele espancava minha mãe todos os dias, quando voltava para casa bêbado. Podia não haver motivo, mas já chegava batendo" (Aquino, 2003, p.221).

Assim, a memória capta a violência, considerando a lógica citada pela personagem de "Ao lado do fogo", de que quanto maiores forem os anos de vida, mais violência é experimentada: "há coisas que, mesmo não querendo, acabamos lembrando. E quanto mais vivemos, mais coisas temos para lembrar" (Aquino, 2003, p.221).

"Ao lado do fogo" foi escrito em 1989. O foco narrativo caracteriza-se por um narrador em primeira pessoa que se limita ao registro de seus pensamentos, percepções e sentimentos. Os diálogos em sua maioria são curtos. Em um quarto de hotel de beira de estrada, espaço principal onde se desenvolve a trama, um homem de uma perna só tem um encontro marcado com uma garota de programa. A relação entre ambos, ocorrida no quarto, não chega a ser física, pois o ato sexual não acontece. O que se dá é um envolvimento emocional, pelo fato de os dois se conhecerem há algum tempo, tendo envelhecido juntos, e por um diálogo de conteúdo pessoal, resultado da violência.

O texto inteiro tem recortes precisos, graças às luzes dos carros que entravam no quarto por uma persiana semiaberta. A cada lançar de luz ocorre nova direção nos comportamentos e nos diálogos entre as personagens.

Em "A face esquerda" (2002), narrado em terceira pessoa, não há um centro físico responsável pela articulação da história, mas

uma multiplicidade de ângulos de visão, realçados pela divisão do texto em quatro partes. Os diálogos são curtos e indiretos, o uso do travessão é suprimido, auxiliando na impessoalidade e na frieza das conversas. Esses recursos estilísticos integram a violência simbólica na própria materialidade do texto ao fragmentar a história, disponibilizando-a em recortes nem sempre compreensíveis ou completos. A fragmentação do texto alude indiretamente a uma violência que aparece sob a forma de coação perpetrada por gangues organizadas de marginais, por vezes com o apoio da polícia ou com a participação de seus agentes, sobre comerciantes e donos de bares, como ressalta Meneses (2011, p.45), e que também fratura as relações sociais que envolvem as protagonistas Ézio (Zizinho) e Venâncio, a saber:

a) Venâncio era órfão de pai. Aqui o fator determinante de violência é a ausência paterna;
b) no conto há apenas a menção de que Zizinho e Venâncio eram antigos amigos, relação dissolvida após este último entrar para o mundo do crime. No entanto, há uma reviravolta na narrativa. Zizinho, ameaçado de morte pela gangue, é protegido por Venâncio, mas, por uma fatalidade irônica, é morto por engano justamente por quem o resguardou. Aqui o fator de tensão está na criminalidade como destruidora dos laços de amizade e fraternidade;
c) no dia do enterro da mãe de Damião, líder de uma gangue de periferia, todos os comércios da redondeza fecharam suas portas, exceto o bar de Zizinho. A alegação do comerciante era de que seu estabelecimento estava fora da área sob administração da gangue. Esse ato foi interpretado como desobediência e desrespeito às leis impostas por Damião, devendo ser pago com a morte:

> Esse tal de Ézio me desrespeitou, Venâncio. Todo mundo obedeceu a minha ordem ontem. Por que ele não baixou a porta do bar na hora do enterro? [...] Eu não vou poder tolerar isso, Damião

disse. Se eu não der o exemplo, como é que fica? Não pode, desmoraliza (Aquino, 2003, p.198).

O conflito dramático, então, é polarizado por Zizinho e Venâncio. A lógica da violência é que "As pessoas pagavam aqui mesmo na terra pelo que faziam. E ponto final" (Aquino, 2003, p.199). Assim como em "Matadores", a escolha do carrasco recai sobre o ex-amigo. A inesperada visita de Venâncio ao bar iria mudar de uma vez por todas a história de uma família. No encontro tenso entre os dois homens, dentro do bar, a mensagem para o comerciante foi explícita: "Pega a Regina, o moleque e vai embora [...] Você não tem escolha" (Aquino, 2003, p.195).

Porém, em vez de matar o negro Zizinho, como combinado, Venâncio sugeriu que seu ex-amigo e sua família fugissem da região. Duas atitudes inesperadas acontecem: Venâncio dorme e permanece no bar, e Zizinho retorna ao local para buscar o coleirinha. Ambos correram o risco da escolha. Quando Zizinho entra no bar, Venâncio "viu o vulto preencher o arco da porta. E ergueu o 38 engatilhado" (Aquino, 2003, p.200), pensando que por ali estaria entrando Galego, seu parceiro nos negócios do crime organizado.

Assim, a única família nuclear referida no conto se dissolve, por causa do conluio entre aparelho repressor do Estado (polícia) e micropoderes regionais (gangues de marginalizados) que permite a perseguição e morte de um inocente, Zizinho. Aqui o fator de tensão está entre classes e grupos hegemônicos que dominam os espaços públicos e introjetam a violência de tipo simbólica, psicológica e física no interior de uma família inocente.

d) a narrativa começa com o filho de Zizinho que vê a chegada de seu padrinho Venâncio, "O menino, sentado na porta do bar observou o homem descendo com dificuldade a encosta" (Aquino, 2003, p.194), e termina com o mesmo garoto se perguntando sobre seu paradeiro, em tom de ressentimento:

> O menino nunca mais se encontrou com aquele homem de cara redonda, a quem o havia ensinado a chamar de padrinho. Jamais se esqueceu dele, porém. Mesmo depois de crescido, às vezes se pegava pensando nele. Que fim teria levado?
>
> Um homem que parecia não gostar que olhassem para sua cara, para a trilha de crateras em sua face esquerda. Um homem que o menino nunca viu sorrir.
>
> Também tinha ensinado que aquele homem era um assassino, havia matado muita gente. Inclusive o pai do menino, na noite em que ele voltou ao bar, para buscar o coleirinha que havia deixado para trás (Aquino, 2003, p.201).

O conto "Santa Lúcia" (1992) também aborda a coação violenta acionada por uma gangue organizada de marginais, representante não simplesmente de uma força paralela ao Estado, como parte do jogo de relações de poder, mas também articulada por um governo que patrocina os negócios do crime[30] e a luta de classes e, assim, repele os economicamente despossuídos para os circuitos e labirintos marginais das cidades. Encontramos a organização do crime como microforça de poder que lida com a violência no cotidiano e age nas periferias urbanas, tensionando a relação entre Estado e marginalidade. No Brasil, a partir das décadas de 1980 e 1990, houve nova era do crime organizado. O Comando Vermelho, por exemplo, perdeu sua hegemonia[31] e se dividiu em facções cada vez menores e mais violentas, que radicalizaram as guerras internas entre bandidos. Isso permitiu o crescimento do crime, a ponto de inaugurar novo modelo de crime organizado, e a banalização da violência (Schøllhammer, 2007, p.38-9). No conto "Santa Lúcia" (1992), há uma gangue liderada por Metralha; em "A face esquerda" (2002), a liderança fica a cargo de Damião. São grupos que

30. O campo semântico de "Santa Lúcia" faz referência ao crime como se fosse um segmento de mercado, ao se utilizar de palavras como "trabalho" e "negócios".
31. Entendemos "hegemonia" como referência a domínio, e tendo implícita alguma noção de consentimento.

agem clandestinamente na esfera de micropoder, nas periferias das cidades urbanas, impondo suas leis, exigindo obediência aos moradores e mantendo o domínio por meio do conluio com a polícia, em função da propina. Caso alguma regra do grupo seja quebrada, o preço a ser pago é a própria vida – o que aconteceu com a personagem Zizinho e com sua família, em "A face esquerda".

O título da narrativa, "Santa Lúcia", remete a uma figura feminina beatificada (mulher ideal segundo o catolicismo e a cultura brasileira), faz referência ao nome de um bairro periférico, cheio de ladeiras e com "um amontoado de casas de madeira e alvenaria [...] um subúrbio triste" (Aquino, 2003, p.145), contrastando ironicamente com a personagem Rita (mulher real da periferia), representação da mulher urbana marginalizada e explorada pelo poder do macho, algo que ocorre a partir do âmago de uma família tradicional. Assim, o conto deixa nítido que as esferas familiar e estatal estão interligadas e contribuem para movimentar a engrenagem da violência social brasileira, afetando os mais fracos – no caso, Rita e seu filho Donizete, "Um menino, de calça de pijama e com um Mickey Mouse estampado na camiseta, aparece na porta do outro cômodo e fica olhando para os homens" (Aquino, 2003, p.151). Não é apenas nesta narrativa, dentre os contos sobre os artefatos urbanos, que atos de violência são testemunhados por meninos, menores de idade e inocentes. Em "A face esquerda", o conto começa e se encerra com a perspectiva do filho de Zizinho. A repressão e a morte cultural do filho, como expõe Dussel (1977, p.97), é chamada de filicídio. Matar o filho por meio da violência simbólica, como sugerem os contos de Aquino, é "a alienação pedagógica por excelência" (Dussel, 1977, p.91). O autor (1977, p.93) ainda salienta que a pedagogia é a proximidade pais-filhos, mestre-discípulo. Segundo ele, a criança que nasce no lar é educada para fazer parte de uma comunidade política; e a criança que nasce numa cultura cresce para formar um lar. Assim, se ela é simbolicamente violentada em *Famílias terrivelmente felizes*, isso talvez signifique que o sistema pedagógico, não apenas o familiar, o político e o social, está em crise e também é promotor do filicídio cultural.

Metralha, Nego e Pedro Macaco invadem a moradia de Rita com a seguinte alegação: "– Sabe como é: já tem seis meses que o Dico está guardado e a gente veio ver se está tudo bem com você" (Aquino, 2003, p.150). Na verdade, queriam descobrir a razão dela não visitar o marido na cadeia há três semanas. O espaço principal é a casa de Dico, chefe do grupo de marginais, e um tipo de campo de concentração onde Rita e seu filho deveriam ficar resguardados de qualquer contato com outras pessoas.

Pedro Macaco, um malandro com gingado de primata, aproveita a situação de vulnerabilidade da mulher a fim de tirar-lhe proveito sexual, algo simbolizado pelo jogo especular que compara o comportamento agressor e lascivo dessa personagem em relação a Rita: "Nego faz uma careta ao notar que Pedro Macaco está sorrindo e passando vagarosamente os dedos pela boneca despida. A mulher também acompanha a cena e balança a cabeça, desanimada" (Aquino, 2003, p.151); mais adiante, "Alheio à conversa, Pedro Macaco parece hipnotizado pela boneca, que segura perto do seu rosto. Nego acende um cigarro" (Aquino, 2003, p.152)[32] e "Ele rasga a outra parte do vestido e, segurando a mulher pelos braços, começa a passar as mãos em seus seios" (Aquino, 2003, p.156). Assim, a mulher é representada no conto como produto manufaturado pelo mercado cultural brasileiro, a fim de servir de objeto sexual ao macho. A imagem sagrada de Santa Lúcia contrasta com a figura depreciada de Rita, lembrando aqui que esta última também carrega nome de uma santa da Igreja Católica Romana. Por isso, pode ser que a narrativa nos faça pensar na mulher real da periferia brasileira como aquela que luta contra a violência do macho, ainda que sem forças suficientes para vencê-la, que protege seu filho a

32. No caso dos momentos de irritação e apreensão por parte dos criminosos, cigarros são apagados e jogados fora como símbolo do descontrole emocional (Aquino, 2003, p.152-3), algo que também ocorre em *O invasor* (2011), quando Anísio "jogou o cigarro quase inteiro no chão e esmagou-o com o pé" (Aquino, 2011, p.12) e quando Estevão fica irritado com Ivan, "olha para a cigarrilha e, antes de colocá-la nos lábios, muda de ideia e a esmaga no cinzeiro" (Aquino, 2011, p.39).

todo custo, que precisa do dinheiro como fruto de um trabalho digno, e não sujeira que procede do crime, como faz Rita. Pelo que nos parece, é esse tipo de mulher, a "santa" dos desgraçados, segundo a narrativa irônica de Aquino, que merece canonização. Mais uma vez, a ironia de Aquino é usada para inverter os dispositivos sociais e culturais brasileiros, entrelaçados por Estado-família-marginalidade. Mas essa inversão é rápida, sucinta, e ocorre em *Famílias terrivelmente felizes* não em vista de propor algo novo, mas apenas para mostrar o outro lado da violência, não referido pelos discursos hegemônicos. No final das contas, dentro da previsibilidade narrativa de Aquino, a violência sempre há de perdurar e definir as vidas das personagens.

Outro modelo de família tradicional, e que contrasta diretamente com a de Dico e Rita, é a de Lourival, apelidado Nego: "A visão do casal se afastando abraçado faz com que Nego se lembre da mulher. Naquele instante, ele imagina, Dina deve estar em frente à TV, tricotando alguma coisa para o filho que está para nascer" (Aquino, 2003, p.146). O zelo de Nego por sua esposa e filho faz que, diante do abuso sexual de Pedro Macaco em relação à Rita, ele fique irado, aproveitando-se do momento para "chutar o rosto do homem e isso produz um som tão triste – tão triste como o subúrbio numa noite chuvosa de inverno feito aquela" (Aquino, 2003, p.157). O conflito entre Nego e Pedro Macaco, encerrado no desfecho do conto, e a consequente deformação do rosto deste último talvez simbolizem a subjugação de um tipo de poder do macho por outro. Enquanto Pedro desconsidera valores como o respeito a mulher e a importância da formação de uma família nuclear, Nego zela pela proteção de sua esposa e fica indignado ao observar uma mulher sendo abusada sexualmente. No entanto, os comportamentos dessas personagens podem mostrar como a violência social brasileira se reinventa. A violência de Pedro Macaco em relação às mulheres é visível e brutal, como na situação em que deseja a filha de Ramiro: "– Tá no ponto essa filha do Ramiro, hein? – Pedro Macaco sorri e passa a língua nos lábios. – Um tesão, você não acha?" (Aquino, 2003, p.147).

A violência de Nego, por outro lado, é sutil, revestida por um aparente cuidado por sua mulher grávida, valor considerado ideal para a família nuclear brasileira. Contudo ele participa do grupo de criminosos e contribui para a tortura psicológica de Rita. Nego é o agressor que não machuca e não deseja fisicamente a mulher, mas permite que ela seja violentada por outros meios. E, ao afastar Rita do abuso sexual encetado por Macaco, faz isso não motivado pela proteção da pessoa mais fraca na relação de poder, mas impulsionado por sua psique, que preza pelo cuidado da mulher, alocada em sua vida íntima: "Nego olha para Rita, que está abraçada ao menino e tenta cobrir os seios com o que restou do vestido preto. E pensa na sua mulher em casa" (Aquino, 2003, p.156-7).

Outro conto que representa o crime do macho contra a mulher, a partir de uma violência do cupim, é a narrativa "Ao lado do fogo" (1989). Aborda o tema da violência cauterizada e/ou naturalizada na vida íntima e exterior de suas personagens. O título alude ao perigo sempre constante de ser queimado pelo fogo, ou seja, figuradamente, machucar ou morrer. O nó da narrativa já aparece na primeira frase, "Havia um incêndio em algum lugar da noite, eu sabia", tendo variação mais adiante, "havia fogo em algum lugar aqui perto" (Aquino, 2003, p.219, 220), dizia um homem apreensivo que se encontrava num quarto de beira de estrada acompanhado por uma antiga amiga e garota de programa. Assim como há o risco de ser queimado pelo fogo, a violência está sempre à espreita, inclusive na margem da cidade.

A violência simbólica aparece de três maneiras na narrativa. Primeiro, o narrador-protagonista do conto tem uma perna, não possuindo condições de se livrar de suas limitações físicas. Por isso, com medo de ser atingido pelo fogo, seu tom é de preocupação e apreensão, contrastando com o comportamento feminino, calmo e sem pressa. Segundo, a relação entre homem e mulher não chega a ser física, pois o ato sexual não acontece. Não há o encontro de corpos, mas de emoções violentadas, observado pela troca de diálogos curtos entre as personagens, cujo conteúdo denota que ambos se conheciam há muito tempo, envelheceram juntos, e pelo

compartilhar por parte da mulher, ao relatar que, no passado, seu pai costumava agredir fisicamente sua mãe. É por essa memória que temos o terceiro traço da violência:

> Eu ri. Ela se deitou ao meu lado e ficou soprando a fumaça do cigarro em direção ao teto. Olhou para mim e quando um outro carro jogou suas luzes para dentro do quarto, iluminando nossos rostos, rimos. "Sabe" – ela falou, pausadamente, enquanto apoiava a cabeça em uma das mãos –, "estou me lembrando do meu pai agora. Eu já contei para você que ele batia em minha mãe todos os dias?". Havia pequenas gotas de suor em sua testa, junto ao cabelo, que brilhavam na penumbra. Respondi que era a primeira vez que me falava de seu pai. "Pois é, estou me lembrando que ele espancava minha mãe todos os dias, quando voltava para casa bêbado. Podia não haver motivo, mas já chegava batendo."
>
> – E por que ela não reagia?
>
> – Vai saber. Acho que ela gostava muito dele. Eu era pequena, mas lembro que ela ficava esperando por ele todos os dias, mesmo sabendo que ia apanhar.
>
> Eu continuava olhando para ela. "Até que uma tarde ele chegou e não fez nada, apenas deitou no sofá, encolhido. Ela foi até lá perguntar se não estava bem. Foi nessa noite que ele morreu." Ela parou de falar, olhou para o cigarro e se levantou. "nem sei por que estou falando essas coisas pra você..."
>
> – Vai ver eu me pareço com seu pai – eu disse (Aquino, 2003, p.221).

A passagem é importante para entendermos que a narrativa está centrada na temática da naturalização da violência urbana que decorre do seio familiar tradicional brasileira. Nesta parte do conto, a voz narrativa do macho fica nitidamente em segundo plano, dando vazão ao testemunho de uma prostituta sobre a presença do ciclo da violência dentro de sua família. É deitada na cama de um hotel, desnuda e pronta para prestar seus serviços sexuais, que uma

mulher abre seu coração e comenta sobre aquilo que tem ferido seu interior durante anos. A ironia de Aquino acionada aqui inverte as regras sociais e machistas que silenciam esse tipo de mulher. Considerando a técnica do jogo especular usada pelo autor, sabemos que ela também fala da violência que tem sofrido, pois, assim como sua mãe era violentada diariamente por seu pai e, por gostar muito dele, aceitava ser maltratada, ela, em sua profissão, também se deixava ser abusada pelos homens com quem saía. A imagem do cigarro, que emoldura o trecho, aparecendo no começo e no fim, simboliza sua própria vida desgastada e esvanecida. Os risos e a troca de olhares entre as personagens dissimulam o nível de profundidade da conversa. Assim, a ironia da narrativa objetiva atenua os efeitos da violência sobre o leitor.

"Boi" (2000) é narrado em terceira pessoa, e seu conflito dramático se estabelece entre duas personagens principais: os moradores de rua Boi e Eraldo. Ambos estão envolvidos em um jogo de sobrevivência em meio às ruínas da vida urbana. A luta contínua entre os dois, organizada por relações de causa e consequência, acontece por causa da posse de um barraco. O tempo cronológico é linear, algo que remete indiretamente ao tempo do mercado, ascendente e objetivo, pano de fundo do conto e que fica evidenciado no final da narrativa pela chegada de uma empresa privada que expulsa o pobre e reorganiza o espaço urbano.

Boi é um morador de rua que vivia em um ambiente degradado da cidade, sendo que durante a noite "se virava com papelões, sob a marquise de um banco, ficando exposto a tudo e a todos" (Aquino, 2003, p.180), dormindo na frente de um prédio. A domesticação desta personagem que transitava pela territorialidade urbana é referida em seu apelido, que faz menção ao nome vulgar de várias raças domésticas de um ruminante da família dos bovídeos. Movido pelo ressentimento contra a ordem existente, cobiçou o que era, de longe, o melhor barraco das redondezas, uma "construção de madeira criteriosamente encravada no alto, sob o viaduto. Era o barraco de Eraldo. Tão bem feito que podia ser chamado de casa" (Aquino, 2003, p.181).

Enquanto homens e mulheres moravam juntos em um "amontoado precário de tábuas e folhas de zinco" (Aquino, 2003, p.182), que abrigava mais de dez pessoas, Eraldo morava sozinho. Boi, então, dirigiu-se até Eraldo, pedindo para dividir a moradia. Em troca, ofereceu o serviço de vigilância e um revólver encontrado num matagal, mas não obteve sucesso. A ausência de solidariedade e de organização coletiva é marca da galeria de personagens criadas por Aquino: "A violência social, neste conto, esconde-se atrás de 'faxineiros' sádicos, de pobres com dinheiro e de marginais aproveitadores, todos vivendo num patamar idêntico, embora suficientemente distinto para se excluírem mutuamente" (Meneses, 2011, p.59).

Não tardou para que Boi retornasse ao barraco de Eraldo, acompanhado de dois sujeitos desconhecidos que ficariam com o revólver como forma de pagamento pelo trabalho de expulsar o dono dali. Eraldo, no entanto, além do nome humano e possuir uma propriedade, tinha capital de giro, conseguindo comprar com dinheiro guardado a morte de Boi. A violência estrutural é construída sob a lógica do capital, que impulsiona as pessoas em busca de melhores condições de vida, algo que move o conflito dramático da narrativa. Após uma reviravolta na história, que ocorre no embate físico de Boi contra os dois homens, a protagonista retorna ao barraco de Eraldo a fim de conquistá-lo à força.

Boi fica com a casa, mas apenas por uma noite. No dia seguinte, chegam operários avisando que ela seria demolida, a fim de que fossem feitos reparos no viaduto: "Uma voz ordenou que saísse. Ele obedeceu. Estava habituado a obedecer ordens. De qualquer um" (Aquino, 2003, p.190). A própria lógica do capital, que produz "um homem disposto a ir à luta sempre e em qualquer lugar para subsistir num mundo *de competição*" (Dussel, 1977, p.98), o descarta, por meio da voz soberana de comando, em nome dos interesses das classes hegemônicas – no caso, Estado e empresa privada. O espaço central da cidade é reorganizado a fim de atender à classe burguesa, e o despossuído é excluído.

Desconcertado com a reviravolta que sua vida sofreu tão de repente, Boi se suicida com um tiro. Eraldo, que adormecia

inconsciente no barraco que passou a ser do opositor, é levado ao hospital pelos operários e, por fim, "ficaria preso a uma cadeira de rodas pelo resto da vida" (Aquino, 2003, p.192), sendo chamado ironicamente de Boi por seus companheiros de asilo:

> Boi havia se enganado num ponto: Eraldo não estava morto. Os homens perceberam isso ao removê-lo para fora do barraco. E então ele foi levado para o hospital, onde os médicos constataram que sobreviveria. Mas ficaria preso a uma cadeira de rodas pelo resto da vida.
>
> De certa maneira, Boi também sobreviveu.
>
> Eraldo vive hoje num asilo. Divide um quarto com mais três velhos e dorme nunca cama com lençóis sempre cheirosos – são trocados toda segunda-feira. Ele não consegue falar, sequela da pancada na cabeça. Só baba e repete uma única palavra. O tempo inteiro.
>
> No começo, seus companheiros de asilo riam. Depois acharam que ele estava tentando informar seu apelido. Então passaram a chamá-lo de Boi (Aquino, 2003, p.191-2).

A ironia aqui é dupla, não só porque Eraldo passa a ser conhecido pelo nome daquele que tirou o pouco que tinha, tornando sua vida ainda mais miserável, mas a troca de identidades entre vítima e carrasco aponta para um aspecto social importante, a saber, que a identidade é a única coisa que nos resta, ainda que seja móvel e incerta (Santos, 1993, p.31), sobretudo para pessoas que, dadas suas condições econômicas, não têm qualquer reconhecimento social. Também há uma ironia que perpassa o estilo de Aquino, como ressalta Pellegrini ao comentar este mesmo conto:

> Percebe-se a organização de um discurso calcado no imaginário de um mundo pré-moderno, hobbesiano, todavia representado por uma estética "moderna", descarnada e tosca, firmada em poucos signos, animada por sujeitos quase desmaterializados, à mercê de um jogo de acasos inevitavelmente violento (2012, p.47-8).

A arma, simbolizada pela imagem do fogo, e que aparece sempre na posse de criminosos, representa o poder de matar, mas também o imaginário cultural sobre o macho, realçado pela força e virilidade, numa óbvia compensação pela fragilidade social, emocional, afetiva e cultural dessas personagens. Em "Santa Lúcia" (1992) um revólver é usado por Metralha para intimidar o homem que foi encontrar-se às escondidas com Rita: "Metralha olha para a mulher e, em seguida, retira um revólver de dentro do blusão, colocando o cano dentro da boca do homem, que volta a se debater" (Aquino, 2003, p.155). A mesma arma também é usada por Metralha, em cenas subsequentes, para golpear o rosto de Pedro Macaco. Na narrativa de "A face esquerda" (2002), Venâncio porta uma arma calibre 38, usada para assassinar Zizinho. O revólver está nas mãos de pistoleiros de aluguel no conto "Matadores" (1991). Em uma das cenas, o aprendiz observa cuidadosamente sua arma, estando em um dos cubículos do banheiro da boate. Noutra cena, Múcio tenta sair da cama e alcançar seu próprio revólver, mas não consegue fazer isso antes que Alfredão saque sua arma e o mate.

No conto "Boi" (2000), a protagonista de mesmo nome acha um revólver no matagal, com apenas duas balas, e tenta usá-lo como pagamento de aluguel para poder morar no barraco de Eraldo. Isso não acontece, e ele continua com a arma. Em determinado momento, mata um homem que o perseguia. Quase no desfecho do conto, suicida-se, após saber que o barraco que havia roubado de Eraldo seria demolido por uma empresa que faria manutenção no viaduto.

Antes de saber como usar o revólver, Boi era um homem fraco e medroso: "'Não me machuque, pelo amor de Deus', Boi disse, e sua voz soou irregular, modulada pelo medo. 'Podem ficar com o revólver' " e "Você não tem coragem, Boi. E eu aposto que esse revólver não tem bala" (Aquino, 2003, p.186). Mas, diante de uma situação em que precisou se defender, aprendeu a usar a arma, e foi em busca daquilo que queria.

Em "Noturno nº um" (1981), o instrumento de poder e de violência é o aparentemente inofensivo utensílio doméstico, a caixa de

fósforos, que serve para assassinar a mulher do protagonista. Na narrativa de "Ao lado do fogo" (1989), palavras como "fogo" e "matar" estão reunidas, sendo que o grande medo do narrador-personagem é que houvesse um incêndio no local onde estava e que pudesse matá-lo. Mas a descrição de uma morte pelo incêndio só foi narrada no conto "Miss Danúbio" (1989).

A imagem da arma de fogo traz consigo a mesma realização, porém de duas maneiras diferentes. A ideia é de algo que consome ou que extingue definitivamente a pessoa ou o objeto almejado por aquele que detém o direito de matar. Quando o fogo é transmitido via revólver, a morte é rápida, instantânea. Quando na forma de incêndio, a morte é gradativa, lenta. A simbólica da arma espelha o estilo do autor na construção de uma linguagem da violência que corrói rápida ou lentamente (violência do cupim) suas personagens, narradores e as instituições representadas nos contos.

3.4. Contos sobre os desencontros amorosos

Dentre os contos de *Famílias terrivelmente felizes* que evidenciam mecanismos de poder familiares, marcados por desencontros amorosos e por fatores de desconcerto nas relações entre membros da mesma família nuclear, temos "Num dia de casamento" (1984), "A família no espelho da sala" (1988), "Miss Danúbio" (1989), "Jogos iniciais" (1992), "Cicatriz" (1992), "A casa" (1992) e "Sábado" (2002). Nota-se que nos contos "Sábado" e "A família no espelho da sala" os desencontros amorosos acontecem diretamente no seio da família nuclear e tradicional brasileira. Nos outros a centralidade está nos casais envolvidos. Essas narrativas evidenciam o fato, já asseverado por Sennett (1988, p.19, 318, 412), de que a erosão da vida pública deforma as relações íntimas e promove, no seio dos grupos familiares, a experiência do fratricídio.

"Jogos iniciais" (1992) representa bem essa série por conter quatro sequências curtas de desencontros amorosos vividos em torno de quatro casais. A personagem masculina poderia ser a

mesma: "O mesmo jogador, o mesmo adversário, em 'jogos' ou campos diferentes, ou apenas em diferentes tempos do mesmo jogo" (Meneses, 2011, p.78). Os espaços principais, considerando cada parte da narrativa, aparecem nesta ordem: quarto, bar, bar e quarto. Considerando a materialidade do texto, parece indicar que a violência que ocorre nos espaços e nos ambientes privados está influenciada e cerceada por aquelas que se passam nos espaços públicos. Segundo Arendt (2010, p.61-89), nas sociedades modernas a esfera pública foi comprimida pela privada, contribuindo para a decadência do domínio público, o local adequado para a excelência humana. Conforme a autora, uma linguagem da violência não traduziria a realidade política, mas encerraria a morte da política.[33] Assim, podemos pensar que o desmanche da célula familiar tem relação direta com a desorganização do Estado. Ramos (2006, p.28) resume bem a violência apresentada no conto ao afirmar que, "por meio de uma arqueologia das microforças dos poderes da violência do cotidiano, Aquino denuncia seu caráter sistêmico na família, no estado e na marginalidade". Os contos de *Famílias terrivelmente felizes* denunciariam que a dialética violenta que entrelaça as esferas de micropoder (famílias) e as de macropoder (Estado) constituiria a lógica de funcionamento da sociedade autoritária brasileira, sendo que a marginalidade é o lócus principal de explosão desse conflito, afetando drasticamente as personagens que ali habitam e transitam.

No primeiro capítulo, narrado em primeira pessoa e que tem o quarto, o local da intimidade de um casal, como espaço principal, um homem entediado finge observar atentamente uma mulher madura se despir, preparando-se para o ato sexual. A relação carnal

33. Em Arendt (2010, p.61-83) o termo "público" denota dois fenômenos intimamente relacionados, mas não completamente idênticos: tudo aquilo que pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível, e o próprio mundo, na medida em que é comum a todos e diferente do lugar que privadamente possuímos nele. O domínio público, enquanto mundo comum, é capaz de reunir uns na companhia dos outros. A ideia de "privado", por sua vez, está relacionada a uma vida afastada das coisas essenciais para uma verdadeira humanidade, residindo na ausência dos outros.

não ocorre ou é ocultada no texto, depois que ambos olham para o retrato da filha falecida há alguns anos.

Há jogos de espelhos visíveis no trecho, como entre a mãe deitada na cama e a filha representada no retrato. As duas estavam simbolicamente próximas ao homem, mas é como se não estivessem: a mulher não lhe agradava mais fisicamente, e a filha já estava morta. O cigarro aceso no quarto e o "domingo enfumaçado no zoológico", este último como resquício da lembrança do homem ao visualizar a imagem da filha, servem como recursos estilísticos para o embaçamento da cena, mas também sinalizam a vertiginosidade do narrador diante de uma situação tediosa e melancólica. O desnudamento físico da mulher acompanha o desnudamento intimista do narrador ao longo do texto. Os "seios tristes" da mãe refletem a condição triste das personagens. A ironia é esboçada no quadro da parede, que contrasta a imagem de uma pessoa que faleceu, mas que, quando viva, gostava de sorrir. Porém há outra ironia que aparece nesse capítulo, dentro daquilo que Hutcheon (2000, p.82) chamou de ironia de "caráter provisório indeciso". Esta função atua como atitude de alguém; no caso, do narrador, que, quando confrontado com a escolha de duas coisas, desiste de ambas. O narrador-personagem, deitado na penumbra, observa sua mulher se despir e o retrato de sua filha. Está encurralado por duas situações que o incomodam. Não há como fugir, e, por isso, lamenta e reconhece o labirinto violento a que a ironia da vida o destinou.

O jogo irônico entre fato e retrato ou entre realidade e enquadramento aparece também no conto "Miss Danúbio" (1989), narrado em primeira pessoa. O foco é o narrador-protagonista, que recebe das mãos de Vinícius uma foto, salva de um incêndio no bar Danúbio. A fotografia retratava "uma mulher loira, meio sardenta, que não depilava as axilas e tinha passado há muito dos quarenta" (Aquino, 2005, p.226).

Há várias lacunas na narrativa, como já notado por Ramos (2006, p.105). Não se sabe se Miss Danúbio era uma frequentadora do bar ou uma garota de programa, ou se o protagonista era ou não

apaixonado por ela, como teria afirmado: "Eu a chamava de Princesa. Acho que como chamaria qualquer mulher cuja nudez me comovesse. A chave era essa: eu não me apaixonava, eu me comovia" (Aquino, 2003, p.226). Mas o grande ocultamento feito pelo narrador é se Miss Danúbio teria morrido ou não no incêndio do bar. Se sim, a lamentação da parte do narrador é por a ter deixado naquele local e por ter reprimido seus sentimentos por ela, como expresso nas frases finais da narrativa: "Mas como explicar isso – de verdade? E, afinal, a quem pedir perdão depois de tanto tempo? Ao guarda do quarteirão?" (Aquino, 2003, p.226). Por isso, há um tom de perda e de remorso da parte do narrador. Apesar de não podermos concluir muito do final desse relato, pode-se dizer que o tema do conto é o arrependimento – não há como recuperar o tempo e o amor perdidos.

Assim como no primeiro capítulo de "Jogos iniciais", há o enquadramento de uma realidade não acessível ao narrador: a foto de uma mulher que havia falecido. O efeito irônico que as duas histórias têm em comum está na contemplação dos narradores-personagens em direção a uma pessoa e a uma realidade que não podem ser mais experienciadas, pois ambas estão deslocadas do tempo e do espaço em que se encontram. A memória tenta recuperar o que foi perdido, mas sem sucesso, instalando um sentimento de degradação interior nos narradores. O real inacessível toca suas lembranças, trazendo um tom de melancolia e de tristeza aos ambientes.

A nudez de mulheres de meia-idade é referida nos dois textos, no que concerne àquelas que se relacionavam com as personagens protagonistas. Se de um lado a nudez da mulher em "Jogos iniciais" provoca o tédio naquele que a observa, a nudez de Princesa traz satisfação às lembranças do rapaz de "Miss Danúbio". Contudo, como as personagens de Aquino geralmente utilizam os olhos como canais de conexão para interpretação do real, a nudez dessas mulheres simboliza não apenas corpos sem roupas, mas também a exposição física e psicológica dos narradores-personagens envolvidos nos contos. O sentimento de derrocada e de desconforto dos narradores está relacionado a uma tristeza que parece sempre maior que

seus impulsos sexuais e sentimentos amorosos. Esse tipo de violência simbólica contra a mulher também ocorre no romance *O invasor* (2011), quando Ivan, o narrador-personagem, contempla o "corpo seminu de Cecília", sua esposa, enquanto reflete sobre o processo de desmantelamento de seu casamento (Aquino, 2011, p.33-4). Ao olhar para a esposa seminua na cama, ele se vale de um monólogo interior, realçando a relação mulher-nudez-morte: "Houve um momento em que eu e Cecília percebemos que nossa relação estava morta. Mas nenhum de nós reagiu. Há certos cadáveres que, por razões que ignoramos, não se decompõem. E não havendo mau cheiro que incomode os vizinhos, não há necessidade de chamar o IML" (Aquino, 2011, p.33). É essa relação que também tem vez no primeiro capítulo de "Jogos iniciais" e em "Miss Danúbio", retocadas por leituras do real e por memórias de narradores perturbados.

No segundo capítulo de "Jogos iniciais", narrado em terceira pessoa, um rapaz, possivelmente um motorista de caminhão, está sozinho em um bar de beira de estrada. Bêbado, entra no banheiro do bar e visualiza na parede "rabiscos, nomes e desenhos de órgãos masculinos e femininos" (Aquino, 2003, p.50). A parede retrata um ambiente sexualizado e também os desejos depositados no inconsciente da personagem, expondo sua carência física e sexual. Motivado por intensa solidão relacional, tema deste excerto do conto, aceita experimentar o diferente – "era o par de pernas mais bonito que já tinha visto" (Aquino, 2003, p.50) – relacionando-se com uma travesti. Notamos aqui que o eu narcísico da personagem principal motiva suas atitudes e escolhas, ligado à satisfação imediata de suas necessidades íntimas. Isso também acontece no terceiro capítulo de "Jogos iniciais".

Nesta parte do conto, a narrativa volta à primeira pessoa do discurso. O narrador-personagem descreve a impaciência de um rapaz em um bar ao dividir a mesa com uma moça que está comendo de maneira sedutora. O rapaz, indiferente ao encanto dos gestos da garota, percebido pelo narrador, tem pressa de ir ao motel. Enquanto isso, o narrador observa os gestos da garota,

recordando-se de seu passado afetivo com M.C., sua ex-mulher. A palavra "comer", na cultura brasileira, é usada no sentido figurado de possuir sexualmente outrem, e o contraste entre as posturas do velho narrador e do rapaz a partir desse imaginário é ressaltado:

> M.C., que preservo aqui por ela hoje em dia estar casada com um velho amigo, tinha um jeito único de mastigar. Era uma coisa delicada, sedutora, excitante mesmo. Eu seria capaz de passar horas olhando enquanto ela comia, sem essa pressa que o rapaz musculoso tenta inutilmente dissimular (Aquino, 2003, p.51).

Ambas as posturas são machistas e centralizadas no homem. O que as diferencia, no entanto, é que o comportamento sexual do narrador é melancólico e nostálgico, enquanto o rapaz age de maneira utilitarista, imediata e pragmática. Nos dois casos a violência é perceptível na concepção machista da mulher como objeto de prazer. Muda a maneira como essa violência é estruturada e praticada, considerando os aspectos cultural e geracional. Mais uma vez as narrativas de Aquino sugerem que a violência simbólica e social brasileira apenas mudou de roupagem, perpetuando o desmantelamento das relações e da vida intimista, por meio da exploração e da ênfase nesta última. Os problemas políticos e públicos foram trocados por questões de foro íntimo: "Uma hora ela olha na direção da mesa em que estou, e eu mais que depressa disfarço, fingindo ler qualquer coisa no jornal à minha frente" (Aquino, 2003, p.52).

No quarto e último capítulo de "Jogos iniciais", a violência contra a mulher aparece na forma de agressão física e psicológica. Um homem casado e com filho mantém frequentes relações sexuais com uma amante, fingindo amá-la. Os atos sexuais são intercalados com momentos de agressões corporais, círculo vicioso já rotinizado na relação.

> – Filho da puta – ela disse, encarando-o com ódio.
>
> Ele ficou olhando para a boca da mulher e viu que o local onde tinha batido foi ficando vermelho primeiro e depois sangrou.

> Ela ergueu os braços e tentou arranhá-lo no rosto, mas ele foi mais rápido e conseguiu segurá-la pelos pulsos. E, depois de sacudi-la, jogou-a de volta na cama.
>
> Antes de enfiar o rosto no travesseiro e começar a soluçar, ela ainda disse mais um palavrão (Aquino, 2003, p.53).

Constatamos que, se no capítulo anterior de "Jogos iniciais" o campo semântico do ato sexual está relacionado a termos que fazem referência à ingestão de alimentos por parte da mulher, expresso por palavras como "mastigar", morder" e "comer", o capítulo seguinte apresenta "a boca da mulher" como alvo físico da agressão do macho. A técnica usada por Aquino e que liga as duas partes do conto é o jogo de espelhos que refletem imagens invertidas. Assim, o homem, ao mesmo tempo que sensualiza e deseja a boca/genitália feminina para si, também a agride, física e simbolicamente. Essa violência desvela nos contos uma luta de poder entre gêneros e sexualidades que estão colocadas em lados opostos. Não há harmonia entre macho e fêmea, mas rivalidade.

Nessa última parte do conto, duas mulheres são agredidas: a amante e a "bruxa velha" (Aquino, 2003, p.54), esposa do agressor, duas vítimas da infidelidade masculina; a primeira como personagem principal e a outra como secundária. Há também menção de um menino, filho do homem com sua esposa, sujeito deslocado nesse jogo de interesses. Diferentemente da interpretação tradicional feminista que abriga um discurso de vitimização em relação à figura feminina construída nas narrativas de Aquino, como faz Meneses (2011, p.24), interpretação que reforça a dicotomia dominação-subordinação entre homem e mulher, notamos que a desintegração da família nuclear não recebe apenas a contribuição do homem, mas também o agenciamento da amante. Esta sabia da "bruxa velha" e do menino, tendo conhecimento de que estava se relacionando com um homem casado e pai de família. Dussel afirma que "a ideologia machista aliena a mulher; a mulher alienada deforma o filho; o filho deformado é matéria disposta à injustiça política" (1977, p.92), ou seja, o ato da amante, nesta narrativa, contribui para a morte do filho de outra.

Após a agressão, contudo, a amante deixa-se seduzir pelas palavras do agressor. Ela demonstra estar acostumada ao ciclo da violência, não conseguindo se desvencilhar da relação doentia. O homem, por sua vez, a fim de manter essa relação, finge arrependimento após as brigas, num processo de inversão de culpas: "com pequenas variações, ele iria pedir desculpas; dizer que as coisas não eram tão simples como ela pensava; que, além da *bruxa velha*, havia o menino e ele precisava cuidar disso direito antes de tomar qualquer decisão" (Aquino, 2003, p.54). Depois desse ritual psicológico, o homem "sairia, prometendo a si mesmo nunca mais aparecer" (Aquino, 2003, p.54).

Os contos sobre desencontros amorosos comprovam que as narrativas de Aquino estão entremeadas, de maneira simbólica, pelo "uxoricídio", ou seja, pela morte/assassinato da mulher no contexto de numa sociedade em que reina a ideologia machista, masculina e falocrática,[34] conforme definição de Dussel (1977, p.85). Ainda segundo ele, se a mulher morre, também morre o *eros* (1977, p.88). Logo, morre também o macho. A quebra da relação tradicional erótica homem-mulher estabelece a morte do ideário de família burguesa e, como consequência direta, do Estado-nação.

"Num dia de casamento" (1984) poderia ser a quinta parte de "Jogos iniciais", pelo recurso estilístico utilizado, pelo tamanho do texto e pela temática abordada. A história é contada em primeira pessoa, tendo como foco narrativo o narrador-protagonista. O conflito dramático ocorre quando o narrador-personagem assiste ao casamento de um antigo ou atual amor, mulher que podia ou poderia ter sido a sua. Há aqui uma violência psicológica que assume nuances de masoquismo.

Ao relatar sua presença no casamento da mulher que amava, o tom da narração é de indiferença e desgosto, atravessado por ironia seca, fria, próxima da "ironia assaltante" de Hutcheon (2000, p.85), que provém de uma amargura que pode sugerir não um desejo de

34. Falocracia é o império constituinte do falo.

corrigir determinada situação, mas simplesmente de registrar desprezo e zombaria: "Cheguei em casa com as mãos nos bolsos e convencido de que, afinal de contas, aquele era mais um dia comum. E era mesmo" (Aquino, 2003, p.43). Mesclam-se relances de nostalgia com essa função da ironia: "Talvez a mesma mecha que alguns anos eu vi balançando no vento que entrava pela janela do ônibus em que viajávamos, depois de deixar um hotel à beira de estrada" (Aquino, 2003, p.42).

O estado do narrador-personagem não combinava nem um pouco com a celebração social: "Eu estava de sandálias e tinha cinco cigarros no maço. Estava um pouco magro também" (Aquino, 2003, p.41), além da barba crescida. Junto à alegria que cercava os convidados na cerimônia de casamento, o sentimento do narrador destoava. Ele assiste ao rito social do lado de fora da igreja, "encostado à sombra". Diferente de todos ali, posicionou-se no lugar das sombras, local simbólico da morte, ou seja, da negatividade, da rejeição da realidade, do desgosto e do autoflagelo. A narrativa parece sugerir que nem a noiva tinha certeza de sua escolha: "Uma mecha do cabelo soltara-se do arranjo na cabeça e pendia em sua testa. Como um ponto de interrogação de cabeça para baixo" (Aquino, 2003, p.42). Suspeita-se, então, da importância e da necessidade da instituição familiar e de sua contribuição positiva ao desenvolvimento da sociedade brasileira. Ironicamente, só aquele que está no "local da sombra", do lado de fora da igreja e da festa, é que consegue decifrar a falência de um ritual que, legal, religiosa e simbolicamente, valida o ideal de família burguesa. O ego narcisista do narrador consegue enxergar o esvaziamento e a perda de sentido dessa celebração pública. O conto descreve pessoas retocadas e maquiadas, a música que acompanha a cerimônia, a troca de cumprimentos e a documentação das cenas pelas lentes dos fotógrafos. No entanto, perscruta a intimidade ferida do narrador e revela a violência e a mutilação de relações sociais e de subjetividades humanas, provocadas por uma instituição mantida pelo Estado e pela família tradicional.

Ainda fazendo alusão à tríade mulher-nudez-morte, em consonância com o comportamento masoquista do narrador, recorremos

ao conto chamado "A casa" (1992). O texto é rico em descrições, especialmente em referência ao estado deplorável de um imóvel, espaço único do conto, desprovido de traços identitários, pela ausência de móveis e pessoas, como se estivesse à espera do trabalho de memória a ser efetuado pela lembrança do narrador-personagem que mentaliza imagens da morte. Este homem visita a antiga moradia, cuja história aparentemente ele conhecia bem. Retorna ao lugar por intermédio de uma imobiliária, acompanhado pela vendedora Sônia.

A antiga dona da casa era uma "moça meio doida" que teria se suicidado em uma banheira branca e cortado seus pulsos, "depois de ter escrito uma carta para a família e outra para os amigos, aproveitando para citar Pavese, quando ele disse que tudo estava bem e era só não fazer muita intriga" (Aquino, 2003, p.77 e 79). Um provável suicídio pode ter impedido a hipotética constituição de uma família, pois, pelo que parece, o narrador teria se envolvido emocionalmente com a moça em questão. A motivação da morte não é relatada no conto, mas talvez tenha sido o visitante.

Pelo fato de o narrador tentar reconstituir os últimos passos e pensamentos da moça antes de sua morte, a violência psicológica é reforçada. Notam-se no conto vestígios de masoquismo somados a uma investigação de fundo passional. A cena do possível suicídio é reconstruída mentalmente, sem que o narrador sequer tivesse presenciado o acontecido. No espaço vazio da casa abandonada há vestígios da morte física da antiga moradora, e também indícios da morte simbólica do narrador-personagem. Dentre os dois tipos de morte, a mais cruel é a sutil e lenta que acomete o narrador. Nos contos de *Famílias terrivelmente felizes* as interpretações da realidade passam pelas memórias, lembranças e emoções, grandemente violentadas, dos narradores.

O espaço físico da casa simboliza duas coisas diferentes na narrativa: para a vendedora, um local de trabalho e uma fonte geradora de lucro; para o narrador, um local das lembranças e abrigo para seu sentimento de perda.

> Sônia começou a falar que eu iria adorar os vizinhos e a tranquilidade do bairro e o conforto da casa e o silêncio da rua – e, de repente, sua voz foi ficando cada vez mais distante. Fora provavelmente naquele quarto, eu pensei, que ela havia tomado a decisão. Talvez tenha olhado pela janela uma última vez, talvez não. É possível que tenha achado graça naqueles respingos de tinta no guarda-roupa ou até mesmo acenado para a velhinha simpática da casa vizinha. Mas isso ninguém poderia saber (Aquino, 2003, p.78).

Enquanto o mercado imobiliário usava aquele espaço de morte como local para gerar lucros, a mente do narrador usa-o para gerar significados. Algum tipo de significado existencial, que não sabemos ao certo qual seria, e que pode reestruturar a vida emocional do narrador, é buscado por ele em um ambiente repleto de imagens da morte. Essa é a história secreta dentro da história visível do conto.

No conto "Cicatriz" (1992) um ex-marido demonstra inquietação pela presença de um novo homem na vida de sua ex-mulher. Direciona, então, perguntas indiretas para sua filha, uma "menina loira" e que usa muletas de metal, a fim de desvendar detalhes concernentes àquele que o substituiu. Descobre que o novo esposo usa bigode e óculos, é gordo e tem uma barriga enorme com a marca de uma cicatriz, "E fica tentando imaginar um sujeito de cabelos e bigodes grisalhos, com uma barriga volumosa e que usa óculos para conferir a conta em restaurantes" (Aquino, 2003, p.69). Visivelmente, o título do conto faz referência à cicatriz deste sujeito, mas, nas entrelinhas, se refere à cicatriz do ex-marido, uma ferida que é interior, retocada diariamente e escondida no silêncio de sua alma.

Enquanto em "Num dia de casamento" (1984) a personagem principal, apesar de seu sentimento masoquista, critica a instituição do casamento, mostrando ser escrava de sua autonomia, e também de um amor que não foi selado pela realidade vivida, na narrativa de "Cicatriz", em contrapartida, tem-se o relato de um homem escravizado pelo relacionamento anterior, construído nos moldes de

uma relação conjugal tradicional. As duas personagens parecem representar diferentes segmentos da sociedade brasileira: os que são contrários e os que são a favor do casamento e do estabelecimento da família nuclear. A ironia de Aquino expõe, ao colocar os ideais de intimidade em xeque, é que ambos têm se rebelado contra a repressão conjugal, cada um a seu modo. A personagem de "Num dia de casamento" evita participar da cerimônia religiosa, em razão do amor que foi perdido e dado a outra pessoa; a de "Cicatriz", após o divórcio, intenta cercar sua ex-cônjuge, apesar do conto não deixar nítido se esse desejo era motivado pelo amor ou por mero ciúme. A revelação do eu dessas personagens sugere que há dois tipos de escravidão: nunca ter conquistado em definitivo a pessoa amada ou já a ter conquistado. Em ambos os casos, o amante não consegue manter a relação e perde a amada, tentando aceitar a situação e conviver com esse mal-estar dentro de si.

Por causa do uso de primeira pessoa, a narrativa de "Num dia de casamento" parece ser mais deprimente que "Cicatriz", em que o narrador adota postura distanciada e mais objetiva, possuindo um ângulo de visão global, mas evitando emitir comentários sobre as personagens, a história e o tema que aborda. Independentemente da voz narrativa a ser utilizada por Aquino, os dramas conjugais, interpretados a partir do ponto de vista dos envolvidos, ou não, parecem ter o mesmo grau de violência. Há uma previsibilidade nas narrativas de *Famílias terrivelmente felizes* quanto à não resolução das histórias.

O conto "Sábado" (2002) pode ser lido à luz de "A casa". Em ambas as narrativas a casa é o espaço principal. Nesta última, o imóvel está abandonado e não pode comportar a presença de uma família por causa da morte física de uma personagem feminina. A mente perturbada do narrador revivia essa morte enquanto andava pelos corredores da casa. Em "Sábado" a moradia serve de abrigo para uma família nuclear, cujos membros são o pai, a mãe (Olga) e duas irmãs (a mais velha chamada Flávia; a mais nova, Helena). A morte também transita simbolicamente pela residência da família, aludida indiretamente pelo sepulcro de um cachorro,

localizado do lado de fora da casa, mas nitidamente sinalizada por comportamentos racistas dos membros da família, especialmente do pai.

Fred é um rapaz "mulato" que vai até a casa dessa família de classe média para ser apresentado como o namorado de Flávia. Ele era órfão de pai, que "havia morrido quando ele estava com a idade de Helena, e a mãe era chefe de enfermagem no hospital" (Aquino, 2003, p.90-1). Deste modo, a figura representativa tanto da ausência quanto do autoritarismo é a paterna: ausência do pai de Fred e autoritarismo do pai de Flávia.

A posição racista em relação a Fred é assumida pelas palavras do pai, sendo que a permissão do namoro é questionada:

> Eu não tenho nada contra, Olga, você sabe disso. O problema vai ser deles mesmos.
>
> Ah, estamos no século 21. Eu acho que hoje em dia isso não tem mais nada a ver…
>
> Não? Você vai ver quando vierem os filhos. Eu sei como essas coisas funcionam: os filhos também sofrem com isso.
>
> A caçula sentiu dor no polegar. Tinha roído a unha até sangrar.
>
> Bom, para falar a verdade, a mãe disse, o Fred nem é negro, é mulato.
>
> E você acha que isso faz alguma diferença para as pessoas? (Aquino, 2003, p.95).

A atmosfera da narrativa é de expectativa e apreensão, com um narrador heterodiegético em terceira pessoa, e as imagens da morte são percebidas por uma criança, Helena, menina de quase 11 anos de idade. O texto inteiro tem focalizações precisas, a partir da perspectiva de Helena, essencialmente. É pelo seu olhar que se dá o foco narrativo principal, como podemos notar nestes dois exemplos: Helena "arrastou a poltrona para uma posição estratégica, sentando-se num ângulo em que poderia ver o rosto da mãe no instante em que ela entrasse"; "Enquanto a mãe, com a ajuda de Flávia, trazia as travessas da cozinha, a caçula esperou que Frederico ocupasse seu

lugar à mesa, para só então escolher o seu. Mais uma manobra estratégica: ficaria de frente para ele" (Aquino, 2003, p.85 e 90). Helena interrompe as conversas do casal de namorados, faz anotações e busca a atenção de Fred a maior parte do tempo por meio de "manobras estratégicas". No início da narrativa, Helena antecipou-se à irmã e "recebeu o rapaz com muita mesura, oferecendo um lado do rosto para que ele beijasse. O rapaz teve de se inclinar para fazer isso e captou a fragrância de um perfume conhecido – o mesmo que Flávia usava" (Aquino, 2003, p.83). As atitudes de Helena podem ser ingenuamente interpretadas como agrado e simpatia, fazendo as vezes da irmã, porém o narrador nos dá pistas de que a menina poderia ter se afeiçoado emocionalmente pelo moço. Assim, a corrosão da família não ocorre apenas por conta de um preconceito social interiorizado no grupo, mas também perpassa vias mais simples e ingênuas representadas pelo encanto de Helena por Fred.

Do mesmo modo, em outra perspectiva, a corrupção conjunta do país e da família tradicional é o tema de "A família no espelho da sala" (1988). A narrativa deixa transparente o que temos argumentado até aqui: que o esvaziamento da esfera pública brasileira, sancionado pelo inchaço de sua esfera intimista, é resquício de um Brasil que, na transição do período militar para o período da redemocratização, deslocou a violência brutal das ruas para o interior de seus cidadãos e subcidadãos (o caso das personagens de Aquino), podendo contribuir, assim, para a produção de uma violência sutil na sociedade brasileira. É esse o tipo de violência representado na estética de Aquino. O conto ressalta que há um sentimento de decepção política embutido no interior dos brasileiros, "– Politicamente, o exemplo brasileiro é muito típico das condições do pós-moderno. Porque no Brasil há um sentimento de decepção, mas não uma grande decepção, uma decepção dramática – disse o professor Hans Gumbrecht" (Aquino, 2003, p.39), e isso reverbera drasticamente no ambiente opressor de uma família da classe média brasileira. As relações entre os membros da família são tensas, e o ambiente é de opressão e repressão, repleto de "pequenas tragédias pessoais" (Aquino, 2003, p.33), assistidas passivamente pelos pais.

O tempo cronológico da história é linear, tendo sua estrutura dividida em onze partes, mesclando o uso de primeira e terceira pessoas. Nos casos em que o discurso narrativo encontra-se em primeira pessoa, o ambiente é marcado por um narrador, filho mais velho da família e que trabalhava como repórter para um jornal da cidade. Ele vai desistindo aos poucos da mulher, da família e de um país ideal. Descontrói os mitos que circundam essas instituições: passa a noite com uma garota de programa, pensa na grande decepção que envolve a vida pública dos brasileiros e é cria de uma família desmantelada. Quando há o uso de terceira pessoa, temos em primeiro plano a descrição de um pai que se recusa a perceber e a aceitar a decadência de sua própria família. Seu passado obscuro e o imaginário idealizado de família não fazem que perceba o presente obscuro de seus filhos: o caçula é usuário de drogas; Marisa, a filha do meio, tinha relações sexuais com o namorado, até tentar o suicídio no banheiro – mais uma indeterminação nos contos de Aquino –, que ficava no andar de cima da casa da família. Foi, inclusive, surpreendido por um de seus filhos e encontrado nu com uma empregada. Helena, sua filha mais velha, havia se separado do marido, voltando a morar na casa dos pais e trazendo consigo seu rebento. Posteriormente, faria um aborto, depois de engravidar de um dos homens com quem saía.

Os filhos eram tratados pelos pais como se fossem parte de "um jogo de louças, somente usados quando havia visitas em casa e que, na hora de lavar, exige o dobro de cuidados para evitar riscos, arranhões e trincas. Para depois ser devolvido ao armário até a próxima visita ou data especial" (Aquino, 2003, p.31-2). A família vivia de aparências e, apesar do excesso de cuidados, se corrompia com o tempo e com as circunstâncias. No plano real, a vida dos filhos era mais parecida com um "jogo de cartas", sujos e dobráveis, destinados à sorte e ao azar, do que com um polido e brilhante "jogo de louças". Sobre o ideário de família concebido especialmente pela figura paterna do conto, Meneses (2011, p.71-2) comenta:

> A família é a *mimesis* de uma família perfeita e que o pai crê, sem mácula, idealizada e refletida num "espelho". E é esta imagem equivocada da realidade familiar, que é veiculada pelo espelho, que os pais se apoiam para construir o seu mundo imaginário, como um conto de fadas. Esta será a perspectiva narcisista da austera figura paterna que acredita ver refletida no espelho a falsa imagem que ele tem de si próprio e da sua família perfeita.
>
> Por outro lado, e com base no passado obscuro da personagem, esta pode ser uma paliação para a família imaginada, em que o patriarca parece refugiar-se na tentativa de compensar as próprias debilidades como pessoa, como educador, como pai de família e como marido.

Os valores tradicionais da família, caracterizados por castidade, respeito aos pais, comunicação e cumplicidade entre seus membros, fé em Deus, vão sendo descascados, infringidos aos poucos, mudando de acordo com a época e a geração. Os pais representam a geração antiga que ainda tenta preservar esses valores, mas sem sucesso, como denuncia a afetividade deturpada do casal. Eles fazem "carinhos dissimulados pela casa [...] ele era avarento nos carinhos e ela, cuidadosa" (Aquino, 2003, p.31), e faziam silêncio quando se relacionavam no quarto, não assumindo, assim, a relação de casal sexuado dentro da família. Procuravam resgatar o amor no encontro dos corpos, mas não conseguiam, porque "até mesmo os cheiros envelhecem" (Aquino, 2003, p.39). O relacionamento entre o marido e a esposa era superficial, pois "havia uma espécie de acordo na harmonia da casa: os dois cumpriam um papel, apenas isso" (Aquino, 2003, p.34). Não há comunicação entre os membros da família, sendo que cada um vivia independente dos outros, formando aquilo que Meneses (2011, p.72) chamou de "harmoniosa negligência afetiva".

A nova geração de filhos rompe com o conceito idealizado de família tradicional e, indiretamente, de país, buscando alternativa para aquilo que notaram como fracasso na vida de seus pais. E já que as sociedades modernas são caracterizadas pelo esfacelamento

da vida pública, o espírito de revolta moral dos filhos não acontece no espaço público, mas em suas intimidades.

A violência que percorre os corredores da casa e os tecidos das relações sociais neste conto, assim como em todos os outros textos sobre desencontros amorosos, é lenta como a gestação de uma criança:

> Os meninos cresceram nesse ambiente de afetos rarefeitos e não sei exatamente o que isso significou para cada um. Mas acho que a louça manuseada com tanto zelo ocultava sob o pó acumulado os arranhões, disfarçava as tricas. Como se algo terrível estivesse sendo gestado. Lentamente (Aquino, 2003, p.32).

Considerações finais

Constatamos, neste livro, que a linguagem da violência, encerrada na ficção contemporânea brasileira, tem pelo menos dois vetores: o projeto de modernidade, que possibilitou a relação entre literatura, realismo, morte e meios de produção, introduzido no Brasil, ainda que de modo incompleto; e a reedição do mito fundador, característico da sociedade autoritária brasileira.

Podemos observar que os contos de *Famílias terrivelmente felizes* (2003) são atravessados por símbolos construídos a partir da dialética entre as forças violentas do macropoder, representado pela família sobre-humana, formada por pessoas com o mesmo vínculo nacional (Estado brasileiro pós-regime militar), e do micropoder, representado pelo modelo ideal de família burguesa, constituída por pessoas com o mesmo laço de consanguinidade (família nuclear e tradicional brasileira). Além desta última, há também nos contos aquelas famílias compostas por laços de interesses (matadores profissionais, gangues de crime organizado, marginais, migrantes nordestinos etc.), propondo modelos alternativos ao hegemônico. Com tais representações, os contos questionam os mitos fundantes da sociedade autoritária brasileira, e também aqueles que são considerados "reais". Assim, Aquino faz a fratura do real para questionar o ideal e o real. Lança dúvidas

sobre os modelos e sabota todos eles por meio de sua ironia ácida e corrosiva.

A violência produzida pela linha de produção do novo Realismo brasileiro deve ser entendida, enquanto posição, como estratagema estético, ou seja, como tecnologia de poder mediada por mecanismos de linguagem e que está a serviço dos interesses do mercado editorial e cultural brasileiro. A função da violência, então, é ambígua, pois sua ação é parecida com a de cupins que corroem a madeira (violência sutil), e sua intensidade e abrangência podem ser comparadas a uma pandemia (violência perversa), sendo instalada na vida íntima de leitores brasileiros que experimentaram a contínua degradação do espaço público no período social e político pós-regime militar. Esse tipo de violência, representado nos contos de Aquino, subjaz às estruturas de dominação da sociedade autoritária brasileira dos dias atuais. Deste modo, a estética da obra de arte é revestida por dois interesses imediatos: o político e o mercadológico.

Nossa hipótese, trabalhada durante todo o livro, é que a ironia de Aquino, enquanto técnica, funciona como elemento que rege, de modo ambíguo, a representação da violência em seus contos. É uma ironia que aparece no aspecto frasal, como notamos no título da obra e de alguns contos, e também em toda a dimensão da narrativa – por isso, a escrita fragmentada do autor, os inúmeros pontos de vista e o uso de duas vozes narrativas em alguns contos. Também acontece na previsibilidade das sequências das ações dramáticas, por meio do jogo de espelhos (sinonímico ou antitético), e é realçada pela trajetória dramática das personagens.

Sua ironia evoca igualmente a relação entre mundo do texto e mundo do leitor, articulada como recurso de linguagem e de pensamento e, além disso, como chave hermenêutica. Pode ser acionada pelos intérpretes a fim de compreender suas condições humanas de vida por meio das imagens simbólicas da morte, verificadas na trajetória das personagens (lagartas e cães) selecionadas por Aquino para a composição de seus textos. Assim, os leitores são incitados, por estarem situados em uma realidade histórico-social violenta, a

não somente dar significado à violência do cotidiano, mas também a interpretá-la e ressimbolizá-la com base no mundo do texto.

Ao tratar o tema da violência em termos sociais, e em sua relação com a ironia, e procurar suas variações respeitando a crítica literária realizada nos contos, classificamos as narrativas de *Famílias terrivelmente felizes* em quatro grupos: a) nos contos de fronteira, a ironia ocorre na confusão das fronteiras; b) nos contos sobre o desamparo do escritor, se dá na decadência da força criativa (literária e libidinal) do artista; c) nos contos sobre os artefatos urbanos, reproduz na margem a lógica do centro; d) e nos contos sobre os desencontros amorosos, intensifica a experiência do fratricídio.

Feito isso, esperamos contribuir com os estudos literários e acadêmicos que contemplem a relação dos escritos de Marçal Aquino com a nova ficção contemporânea brasileira.

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABDALA JUNIOR, B. Os intelectuais e os caminhos da imaginação social: reflexões sobre o neo-realismo, hoje. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.51-70.

ADORNO, T. W. Educação após Auschwitz. In: *Educação e emancipação*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. p.119-38.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas sobre Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p.65-89.

_____; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. p.57-79.

AGAMBEN, G. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Estado de exceção*. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

ANDERSON IMBERT, E. *Teoría técnica del cuento*. 3.ed. Barcelona: Ariel, 1999.

_____. Disciplinas que estudam a literatura. In: *Métodos de crítica literária*. Coimbra: Almedina, 1971. p.15-38.

APPADURAI, A. Dislocación y diferencia en la economía cultural global. In: *La modernidad desbordada*: dimensiones culturales de la globalización. Buenos Aires: FCE, 2001. p.41-61. Disponível em: http://http://bit.ly/1U8WJt0. Acesso em: 7 nov. 2011.

AQUINO, M. *O invasor*: novela. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Cabeça a prêmio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARENDT, H. *A condição humana*. 11.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

ARIÈS, P. A família. In: _____. *História social da criança e da família*. 2.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011. p.131-96.

AUERBACH, E. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAUMAN, Z. *Globalização*: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BECK, U. *Sociedade de risco*: rumo a uma outra modernidade. São Paulo: Editora 34, 2010.

BLEICHER, J. *Hermenêutica contemporânea*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.7-22.

BOTTOMORE, T. (Org.). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2.ed. Campinas: Unicamp, 2008.

BUENO, W. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

BUTLER, J. *Cuerpos que importan:* sobre os limites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós, 2002.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a. p.241-260.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite.* 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b. p.169-96.

_____. O direito à literatura. In: *O direito à literatura e outros ensaios*. Coimbra: Angelus Novus, 2004. p.11-33.

_____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CASTRO, E. *Vocabulário de Foucault*: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHAUI, M. *Brasil*: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIARA, A. C. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, A. L. M. (Org.). *Linhas de fuga*: trânsitos ficcionais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p.21-39.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CORRÊA, M. Repensando a família patriarcal. *Caderno de Pesquisa,* São Paulo, n. 37, p.5-16, maio 1981. Disponível em: http://bit.ly/1Z1Pshu. Acesso em: 10 nov. 2011.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993a. p.147-163.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: *Valise de Cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993b. p.227-237.

COUTINHO, A. A tradição afortunada. In: *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p.159-89.

DURKHEIM, É. *O suicídio*: estudo de sociologia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUSSEL, E. D. *Filosofia da libertação*. São Paulo: Loyola; Piracicaba: Ed. Unimep, 1977.

ECO, U. Interpretação e história. In: *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.27-51.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. A poética da obra aberta. In: *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p.37-66.
ELIAS, N. *O processo civilizador*: uma história dos costumes, v.1. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
_____. *O processo civilizador*: formação do Estado e civilização, v. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
ENGELS, F. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. 15.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
FERRAZ, M. L. A. Ironia. In: *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. p.15-45.
FIGUEIREDO, V. L. F. Novos realismos, novos ilusionismos. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.119-32.
FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. In: *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. p.47-59.
_____. Dizer e ver em Raymond Roussel. In: *Estética:* literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. p.1-12.
_____. Prefácio à transgressão. In: *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c. p.28--46.
_____. Um saber tão cruel. In: *Estética:* literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006d. p.13-27.
_____. Conferência 1. In: *A verdade e as formas jurídicas*. 3.ed. Rio de Janeiro: NAU, 2003. p.7-27.
_____. Aula de 7 de janeiro de 1976. In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes. 1999a. p.5-48.
_____. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes. 1999b. p.285-326.
_____. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996.
_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.231-49.

FRANCO Jr., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLEN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003. p.33-58.

FREIRE, P. *Pedagogia da esperança*: um reencontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *Pedagogia do oprimido*. 46.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

GADAMER, H-G. A linguagem como horizonte de uma ontologia hermenêutica. In: *Verdade e método*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1999. p.636-709.

_____. A universalidade do problema hermenêutico. In: BLEICHER, J. (Org.) *Hermenêutica contemporânea*. Lisboa: Edições 70, 1980. p.181-97.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara--Koogan, 1989.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade*: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

GOMES, R. C. Por um realismo brutal e cruel. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.71-89.

HOLANDA, S. B. de. O homem cordial. In: *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.141-51.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss de sinônimos e antônimos da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

HUNT, L. *A invenção dos direitos humanos*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ISER, W. Mimesis e performance. In: *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p.341-56.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2007.

JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis, aisthesis* e *katharsis*. In: JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o*

leitor: textos de estética da recepção. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.85-103.

KIEFER, C. Júlio Cortázar lê Edgar Allan Poe. In: *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p.55-103.

LEFEBVRE, H. Sobre a ironia, a maiêutica e a história. In: *Introdução à modernidade.* Rio de janeiro: Paz e Terra, 1969. p.11-58.

LOJO, M. R. *Fronteiras, finisterras e corredores*: do clichê ideológico à polissemia simbólica. Trad. Antonio Roberto Esteves. Assis: [s.n.]. Não paginado.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. Narrar ou descrever. In: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro, 1968. p.47-99.

MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3.ed. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MARGATO, I. Realismo, ou a arte de criar mundos. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p.91-104.

MARX, K. *A ideologia alemã.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *O capital*: crítica da economia política. São Paulo: DIFEL, 1985.

MASSI, F. *O romance policial do século XXI*: manutenção, transgressão e inovação do gênero. São Paulo: UNESP/Cultura Acadêmica, 2011.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2002.

MENESES, M. L. S. R. *Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino*. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal. Disponível em: http://bit.ly/1HXa5qW. Acesso em: 12 jan. 2012.

MENEZES, M. A. O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur. *Revista Fato & Versões*, v.1, n.1, p.64-81, 2009. Disponível em: http://bit.ly/1NPVUjA. Acesso em: 4 dez. 2015.

MOISÉS, M. O conto. In: *A criação literária*: prosa – I. 8.ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p.29-101.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, F. *Para além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Cia. de Bolso, 2005.

_____. *Genealogia da moral*: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, N. *Geração 90*: manuscritos de computador: os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. O novo conto brasileiro: apocalipses. In: *O século oculto e outros sonhos provocados:* crônicas passionais. São Paulo: Escrituras, 2002. p.117-37.

PELLEGRINI, T. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, p.37-55, jan./jun. 2012. Disponível em: http://bit.ly/1lbUvNJ. Acesso em: 27 fev. 2013.

_____. Realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada.* n. 14, p.11-46, 2009. Disponível em: http://bit.ly/1IHP9Ec. Acesso em: 4 dez. 2015.

_____. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: *Despropósitos:* estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008a. p.177-205.

_____. Claro enigma: a narrativa policial brasileira e a violência urbana. In: *Despropósitos*: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008b. p.137-75.

_____. *Realismo*: postura e método. Letras de Hoje, Porto Alegre, v.42, n.4, p.137-55, dez. 2007.

_____. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, ano 16, n. 35, p.54-64, 2001.

PEREIRA, H. B. C. *Narrativas brasileiras no século XXI*. 2012. Disponível em: http://bit.ly/1jR79jY. Acesso em: 5 jan. 2014.

PERLONGHER, N. *O negócio do michê*: a prostituição viril. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PIGLIA, R. Novas teses sobre o conto. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a. p.97-114.

_____. Teses sobre o conto. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b. p.89-94.

PITA, A. P. O neo-realismo entre a realidade e o real. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.13-28.

POSTER, M. Modelos de estrutura da família. In: *Teoria crítica da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p.184-229.

RAMOS, M. M. *Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier*. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras. UFMG, Belo Horizonte. Disponível em: http://bit.ly/1lSs4nW. Acesso em: 12 jan. 2012.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Teoria da interpretação*. Porto: Porto, 1995.

_____. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988a.

_____. *O conflito das interpretações*: ensaios de hermenêutica. Porto/Portugal: Rès, 1988b.

ROCHA, J. C. de C. Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea. *Folha de S. Paulo*, 2004. Disponível em: http://bit.ly/1U90UFl. Acesso em: 5 jan. 2014.

ROSA, J. G. A terceira margem do rio. In. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p.32-7.

SALES, M. Um olhar para o realismo: da Geração de 70 aos novos realistas. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.261-72.

SANTIAGO, S. A obra de arte realista na era da hegemonia do filme documentário. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.29-37.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Revista Tempo Social*, São Paulo, v.5, n.1-2, p.31-52, 1993. Disponível em: http://bit.ly/1NJ60a5. Acesso em: 10 set. 2012.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHØLLHAMMER, K. E. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.132-45.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 29, p.27-53, jan./jun. 2007. Disponível em: http://bit.ly/1RHaVtZ. Acesso em: 1 ago. 2013.

_____. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, C. A. M.; RONDELLI, E.; SCHØLLHAMMER, K. E. et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.236-59.

SENNETT, R. *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEVCENKO, N. Conclusão: História e Literatura. In: *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

TAFFAREL, T. M. *El tejido del cuento.* Barcelona: Octaedro, 2001.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.63-77.

UNGER, M. F. *Manual bíblico Unger*. São Paulo: Vida Nova, 2006.

WATT, I. O realismo e a forma romance. In: *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.11-32.

WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 4.ed. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. *Economia e sociedade:* fundamentos da sociologia compreensiva – v. I. Brasília: Editora da UnB, 1994.

WIEVIORKA, M. O novo paradigma da violência. *Revista Tempo Social*, São Paulo. v.9, n.1, p.5-41, 1997. Disponível em: http://bit.ly/1RcSePu. Acesso em: 10 maio 2013.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. O artista romântico. In: *Cultura e sociedade*: 1780-1950. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969. p.53-69.

WOOD, E. M. Estado, democracia e globalização. In: BORON, A. A.; AMADEO, J.; GONZÁLEZ, S. (Org.). *A teoria marxista*

hoje: problemas e perspectivas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CACSO, 2006. p.381-93.

Sobre o autor

FÁBIO MARQUES MENDES é graduado em teologia (2002-2005) pela Faculdade Latino-Americana de Teologia Integral (FLAM) e em ciências sociais (2008-2011) pela UNESP de Marília. É mestre (2012-2014) em letras pela UNESP de São José do Rio Preto, na linha de pesquisa Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura (PTEL).